ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

3

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 3

ИСКУССТВО XIV—XVII ВЕКОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Н. А. ЕЗЕРСКОЙ и О. И. СОПОЦИНСКОГО

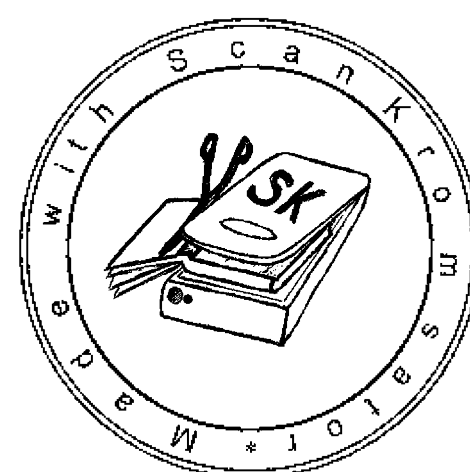
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1974

HISTORY OF THE ART

OF THE PEOPLES OF THE USSR

VOL. 3



И $\frac{80102\text{-}0041}{024(01)\text{-}74}$ подп. изд.

ВВЕДЕНИЕ

В первой половине XIII века почти вся Азия и ряд стран Европы подверглись разрушительным завоеваниям войск Чингисхана и его сыновей. Под властью татаро-монголов оказались многие народы, населявшие территорию нашей Родины. Отдельные феодальные государства были сметены нашествием кочевников, на их месте возникли другие государственные объединения, подчиненные монгольским ханам. Многие земли были опустошены, цветущие города подверглись разрушению, множество памятников искусства погибло. Господство кочевников тяжелым бременем легло на плечи народов, затормозило их экономическое и культурное развитие.

В середине XIII века империя Чингисхана распалась на отдельные улусы. Золотая Орда с центром на Нижней Волге распространяла свою власть от Иртыша до Дуная. Ее данником стала Древняя Русь, Средняя Азия вошла в Чагатайский улус, Закавказье подчинилось Хулагуидам.

Однако государства монголов, как и держава Тимура, возникшая в 70-х годах XIV века, были непрочными политическими объединениями. Их распад и возникновение сравнительно мелких государств в Средней Азии и Закавказье, в Поволжье и Крыму были связаны с освободительной борьбой народов, которая явилась вместе с тем важным стимулом сохранения и развития культурно-художественных традиций.

Завоеватели с течением времени были вынуждены или ассимилироваться с коренным населением, подчинившись более высокой местной культуре (как это произошло в Средней Азии), или уступить захваченные территории государствам, окрепшим в освободительной борьбе.

Еще в XIII веке образовалось Великое княжество Литовское, захватившее часть земель Древней Руси, ослабленной татарским игом. Русь была вынуждена также обороняться от шведов и немцев, которым она нанесла сокрушительный удар в Невской битве (1240) и на льду Чудского озера (1242). Тяжелая участь постигла народы Закавказья. Армения перестала существовать как самостоятельное государство, в Грузии возникли мелкие феодальные княжества. Украинская и белорусская народности и их культура формировались в рамках Великого княжества Литовского, а позднее, со второй половины XVI века,— под гнетом Речи Посполитой.

В XIV веке и особенно последующих столетиях происходит укрепление феодальных отношений, вступающих постепенно в новую, более высокую фазу своего развития. В целом эта фаза характеризуется ростом феодальной экономики, развитием ремесел и торговли. Значительно большую роль начинают играть города, что находит отражение в характере культуры, в идейных движениях эпохи, в искусстве. С другой стороны, с развитием феодального строя и возникновением централизованных государств усиливается эксплуатация, принимающая во многих случаях особенно жестокую форму крепостничества. Классовый антагонизм в отдельных случаях усугубляется национальным гнетом, как то было, например, на Украине, в Белоруссии, Латвии, Эстонии, Армении. Результатом этого явилось обострение классовой борьбы, которая часто переплеталась с национально-освободительной и выливалась в мощные восстания крестьян и городской бедноты. Таковы восстания армянских крестьян в 1250 году, самаркандских сербедаров — крестьян и ремесленников в 1365—1366 годах, украинских и молдавских крестьян в 1490 году, литовских в 1544—1545 годах, крестьянско-казацкие восстания на Украине в конце XVI и в 20-х—30-х годах XVII века, наконец, крестьянские войны в России в начале XVII века и под предводительством Степана Разина в 1670—1671 годах.

Хотя эти события не получили непосредственного отражения в искусстве, несомненна их роль в усилении народного начала в средневековой художественной культуре, в ее демократизации. Художественные вкусы крестьян, ремесленников, городского населения в целом дают о себе знать в официальном искусстве феодального общества и в формах сооружений, и в интерпретации религиозных сюжетов, и в декоративной щедрости произведений живописи и прикладного искусства.

Для Руси эпохи XIV—XVII веков характерен процесс преодоления феодальной раздробленности, что уже в XV—XVI столетиях привело к созданию централизованного государства, не только окончательно сбросившего татарское иго, но и победившего возникшее на месте Золотой Орды Казанское и Астраханское ханства, а затем постепенно присоединившего к себе огромные пространства Сибири.

В XVII веке Россия стала крупнейшим в тогдашнем мире многонациональным государством. Правда, в отличие от некоторых западноевропейских государств феодально-крепостническая Россия еще не стала на путь капитализма, но рост торгового капитала, товарно-денежных отношений и зарождение всероссийского рынка стали важнейшими предпосылками для ее дальнейшего развития.

Немалую роль в эту эпоху сыграли и другие феодальные государства, образовавшиеся в Средней Азии и Азербайджане.

Примечательно, что и в тяжелейшие времена иноземного гнета народы, населявшие территорию нашей страны, сумели не только сохранить свою самобытную культуру, но и в ряде случаев создать художественные ценности, имеющие общемировое значение. При этом развитие художественных культур проходило не только в очень сложных, но и в неодинаковых условиях. Если Русь, освободившись от татарского ига, становится мощным государством, что благоприятно сказывается на развитии культуры русского народа, то Грузия, Армения, Молдавия по существу утрачивают свою самостоятельность, а белорусы и украинцы отстаивают свою культурную самобытность в борьбе с литовскими и польскими феодалами. В условиях иноземного господства приходится формировать свое искусство эстонскому и латвийскому народам, которые еще в XIII столетии попадают под власть немецких феодалов.

Искусство народов СССР XIV—XVII веков — явление многогранное, сложное и во многом противоречивое. В начале этого периода в художественной культуре господствуют принципы средневекового искусства, что определяется религиозной идеологией и отсутствием общественно-политических условий для развития гуманистических идей, распространившихся в Западной Европе в эпоху Ренессанса. Художники строго следуют определенным канонам. У народов, исповедовавших христианство, религиозные догмы регламентируют язык, насыщают религиозной символикой все искусство. Как и в предшествующий период, цель искусства состоит в выражении «божественного» идеала, лишь «тенью» которого является реальная жизнь. По тому же пути развивается и искусство народов, исповедующих ислам. Требования мусульманской религии неукоснительно соблюдаются мастерами Средней Азии и Азербайджана. В архитектурном декоре они избегают изображения живых существ, устремляя все свои усилия на разработку орнамента, который становится удивительно богатым, сложным и вместе с тем художественно завершенным.

Сказанное отнюдь не означает, что средневековая культура народов, населявших территорию нашей страны, была вовсе лишена гуманистических идеалов. В отдельные периоды они глубоко пронизывают искусство. Пример тому — творчество Алишера Навои и Джами в Средней Азии или необычный взлет искусства в Москве конца XIV — первой четверти XV века, когда в произведениях Андрея Рублева гуманизм средневековой культуры проявил себя с необыкновенной силой.

В период XIV—XVII веков происходит определенная эволюция средневекового искусства. В художественной культуре накапливаются качества, которые подготавливают переход к искусству нового времени. Уже в XVI и тем более в XVII веках можно наблюдать постепенный отход от принципов средневековой художественной системы. Пронизанная религиозной символикой художественная культура постепенно уступает место культуре, содержанием которой является реальная жизнь, реальный человек. Раньше всего это происходит в искусстве народов, имеющих непосредственные контакты с художественной культурой Западной Европы, то есть в искусстве Эстонии, Латвии, Литвы, Белоруссии, Западной Украины. Наряду с ярким проявлением местных особенностей здесь можно наблюдать органичное претворение форм и художественных идей, идущих с Запада. Именно на территорию Великого княжества Литовского, затем Речи Посполитой, а также на территорию Ливонии проникают ренессансные и барочные тенденции, и это является серьезным фактором для развития искусства нового времени.

Важнейшее место в художественной культуре XIV—XVII веков принадлежит русскому искусству. Во второй половине XIV—XV столетиях оно обретает свои классические формы. После крушения Византийской империи Русь становится центром православия, тем «третьим Римом», к которому обращены взоры всех приверженцев восточнохристианской церкви. Не только Украина, Белоруссия и Молдавия, но и Грузия и Армения видят в ней силу, способную дать отпор поработителям. Естественно, что и художественная культура Руси является для них в известной мере образцом.

В самом русском искусстве XVI—XVII веков идет постепенный отход от принципов, которые господствовали в XIV—XV столетиях. Реальная жизнь, проблемы современности находят в нем все большее отражение. В искусстве XVII века ярко проявляется стихия декоративности и развернутой повествовательности, в которой место собственно религиозных идеалов уже довольно ограничено.

Если в русском искусстве, искусстве Украины, Белоруссии, Литвы, Латвии, Эстонии, отчасти Молдавии, Грузии, Армении ясно ощущается эволюция, которая приводит в конце концов к разложению средневековой художественной системы, то процесс развития искусства народов, исповедовавших ислам, происходит иначе. В отдельные периоды оно переживает, как мы уже говорили, высокий подъем. Так, можно говорить о подлинном расцвете архитектуры и декоративного искусства в Средней Азии в XV и XVI веках или о непревзойденном мастерстве азербайджанских миниатю-

ристов XVI столетия, вершиной которого является творчество Султана Мухаммеда. Можно выделить отдельные факты высоких художественных достижений в Средней Азии и Азербайджане и в более позднее время. Однако в целом в этот период искусство здесь не пришло к тем результатам, к той смене художественных принципов, которая в XVII—XVIII веках произошла в искусстве многих народов, населявших европейскую часть территории нашей страны.

Говоря о культуре этой эпохи в целом, надо иметь в виду все возрастающее значение художественных идеалов широких народных масс. Не случайно именно в это время получает большое распространение устное народное творчество. Народное изобразительное искусство (крестьянское и городских ремесленных кругов) в гораздо большей степени, чем прежде, оплодотворяет искусство профессиональное. Благодаря этому последнее получает очень яркий отпечаток народных вкусов.

Искусство XIV—XVII веков утверждает стремления народа в борьбе за государственную самостоятельность, выражает протест против поработителей, будь то польские паны на Украине или турецкие феодалы в Молдавии. В связи с этим особенное значение приобретают давние художественные традиции народа, традиции, которые, естественно, претерпевают существенные изменения с течением времени и в результате дают новое художественное качество. Так, например, возникает удивительно своеобразное украинское зодчество XVI—XVII веков, решительно отличающееся от русской архитектуры, хотя первоисточник один и тот же — древнерусские храмы домонгольского периода.

Параллельно формированию отдельных народностей и росту самосознания широких народных масс складываются национальные художественные традиции. Различия в искусстве разных народов становятся все более четкими; они закономерны в той же мере, в какой, например, искусство готики имеет свои весьма резкие отличия в Германии и Франции, Англии и Испании. Вместе с тем возрастает значение художественных связей и взаимодействий. В ряде случаев можно говорить о взаимопроникновении художественных культур народов нашей страны. Так, Русь XVI—XVII веков не только хорошо осведомлена об искусстве Средней Азии, Грузии, Армении, Азербайджана. Она успешно ассимилирует некоторые формы и мотивы искусства Украины, Молдавии, Белоруссии, Литвы, которые, в свою очередь, многое заимствуют из художественной культуры Руси. Грузинские миниатюристы прекрасно знают восточную миниатюру. Армянские зодчие работают в Крыму и во Львове.

Картина культурно-художественных связей в эпоху XIV—XVII веков была бы неполной, если не учитывать тот факт, что они осуществлялись тогда не только между народами, населявшими территорию нашей страны. Так, Литва, Эстония, Латвия, Белоруссия, Западная Украина, Молдавия черпали из сокровищницы западноевропейского искусства. Уже в конце XV века на Руси работают итальянские зодчие. В том же столетии в зодчество Новгорода проникают отдельные формы готической архитектуры. Латвия устанавливает прямые художественные связи с Западной Германией, Нидерландами, Данией, Швецией, Финляндией. Возникновение печатной книги делает эти связи более глубокими и гибкими. Иллюстрации к библии, изданной в Голландии, являются источником для русских и украинских художников XVII века, получая в их искусстве своеобразную интерпретацию. С другой стороны, русские, украинские, белорусские, литовские фрескисты трудятся над украшением польских храмов.

Не менее существенны культурно-художественные связи Средней Азии и Закавказья и соседних народов. Очень ярко проявилось выдающееся значение архитектуры и искусства Средней Азии, особенно Самарканда, в конце XIV—XV веках и их тесная связь с художественной культурой Герата, Мешхеда и других крупнейших культурно-художественных центров мусульманского Востока. Тебризская школа азербайджанской миниатюры явилась одним из важнейших звеньев в развитии миниатюры Ближнего и Среднего Востока, особенно в первой половине XVI века. Многие среднеазиатские, азербайджанские, армянские, грузинские мастера внесли свой вклад в искусство Ирана, Турции, Индии.

Интенсивные художественные связи в эпоху XIV—XVII веков нашли отражение в материалах данного тома, в котором упоминаются и анализируются некоторые памятники искусства, находящиеся на территории других стран (Польши, Румынии, Турции, Ирана): в силу исторических обстоятельств эти памятники являются неотъемлемой частью культурного наследия и нашего и соседних народов.

Разумеется, факт все более интенсивных художественных связей в эпоху XIV—XVII веков не следует рассматривать лишь в его самостоятельном значении. Формы и художественные идеи, воспринятые из искусства других стран, получают каждый раз свое обоснование, вливаясь в общий поток развивающегося искусства данного народа. Так, формы итальянской ренессансной архитектуры подчиняются русской архитектурной традиции в храмах Московского Кремля, а эти же или близкие им ренессансные формы в церковном и гражданском зодчестве Львова имеют уже совсем иное звучание, более тесно связанное с художественными представлениями украинского народа и

социально-историческими особенностями этого торгового и культурного центра, имевшего живые и обширные связи с западным миром.

Существенные изменения в характере искусства XIV—XVII веков по сравнению с предшествующими периодами, все возрастающий интерес к человеческой личности затрагивают и отношение к творцу прекрасного — скульптору, живописцу, зодчему, заставляют по-иному взглянуть на создателей прославленных произведений. Если в предшествующие столетия лишь в редких случаях упоминался строитель или художник, то теперь его авторство становится твердой гарантией художественного качества сооружения, росписи, миниатюры. Современники подчеркивают принадлежность того или иного произведения Рублеву, Дионисию, Султану Мухаммеду, Скорине и многим другим почитаемым мастерам. В глазах современников и потомков они выступают в качестве одареннейших людей, силой своего таланта вызвавших к жизни произведения огромной эстетической ценности. Такое отношение к художнику предвосхищает новое время.

Искусство народов, населявших территорию нашей страны в XIV—XVII веках, чрезвычайно многообразно и богато по формам, художественным идеям и устремлениям. Трудно переоценить его значение в истории мирового средневекового искусства. И прежде всего следует отбросить как антиисторическое утверждение об отсталости этого искусства — утверждение, основанное лишь на том, что в искусстве Европы в эти столетия возобладали идеи Ренессанса, идеи искусства, решительно порвавшие с нормами и канонами средневековой художественной культуры. По причинам, о которых мы говорили выше, в искусстве России, Украины, Белоруссии, Закавказья и Средней Азии XIV—XVII столетий не произошло изменений, подобных тем, которые имели место в Западной Европе. Однако и в это бесспорное положение следует, очевидно, ввести известные коррективы. Есть веские основания считать, например, что глубоко гуманистические тенденции имели место в искусстве и литературе Руси XIV — начала XV столетия в рамках развивающейся культуры средневековья. Художники и писатели этой эпохи проявляют все больший интерес к внутреннему миру человека, к его душевным переживаниям, благодаря чему образы, ими созданные, отличаются неизмеримо более глубоким, чем прежде, психологизмом. Искусство становится эмоциональным, выражая стремление к нравственному совершенству отдельной личности. В своих поисках в этом направлении творчество русских художников вливается в широкий поток реформационных и гуманистических движений, охвативших в XIV веке Византию и южнославянские страны, уже не говоря о странах Западной Европы. Все это позволяет говорить о времени XIV — начала XV века на Руси, как об эпохе Предвозрождения, в том его значении, которое раскрывается в работах Д. С. Лихачева[1], убедительно показавшего, почему эти предвозрожденческие тенденции не привели на почве Руси к Ренессансу и, напротив, стали в XVI столетии элементами «пышного официального стиля», утратившего высокое гуманистическое содержание. Другой пример — художественная культура Средней Азии конца XIV — начала XV века — эпоха универсализма Джами и Алишера Навои, поэмы которого, по словам Н. И. Конрада, «во всяком случае одной своей стороной, принадлежат романтической стихии Ренессанса»[2]. Расцвет архитектуры и декоративного творчества Самарканда этого времени свидетельствует, как и художественная жизнь Руси XIV — начала XV столетия, о серьезных сдвигах в эстетических и мировоззренческих идеалах эпохи средневековья, хотя отнюдь не разрушают его систему, его основные положения и установки.

Таким образом, нет никаких оснований говорить о застылости искусства народов СССР в период с XIV по XVII век. Будучи крайне сложным и многообразным, оно жило полной и интенсивной жизнью. В нем получили свое выражение идейные движения эпохи. И именно поэтому оно создало художественные ценности, исполненные свежести и молодых сил.

Чрезвычайно важно отметить, что как раз в эту эпоху получают жизнь ростки национальных художественных культур. С полным правом мы можем говорить уже об искусстве русском, украинском, белорусском, армянском или литовском. Эти национальные черты придают искусству каждого народа удивительную оригинальность и самобытность. В то же время они, эти национальные черты, обретая постепенно все более отчетливую форму, становятся впоследствии важной составной частью искусства нового времени. Таким образом, изучение искусства, представленного в настоящем томе, дает возможность оценить значение вклада народов СССР в мировое искусство эпохи XIV—XVII веков, а также понять, как подготавливались те качественные изменения, которые наступят в искусстве многих народов нашей страны во второй половине XVII и в XVIII столетиях.

[1] См.: Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, стр. 75—126.

[2] Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., 1972, стр. 279.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Время со второй половины XIII по XVII век — сложный этап в истории Древней Руси. Его начало приходится на десятилетия, когда страна, разоренная ордами Батыя, с трудом находила в себе силы для восстановления и дальнейшего развития. Тяжелое положение усугублялось феодальной раздробленностью, борьбой князей за первенство на Руси. Междоусобные войны, главным образом между Москвой, Тверью и Новгородом, мешали достижению основной цели, к которой стремились русские люди,— сбросить татаро-монгольское иго, освободить родную землю от захватчиков. Именно поэтому уже в XIV веке самой важной и актуальной политической идеей становится идея объединения Руси под властью великого князя.

Умная и дальновидная политика Москвы приводит к тому, что постепенно вокруг нее объединяются сначала мелкие, а потом и крупные княжества. Московские князья возглавили народное ополчение, нанесшее поражение Золотой Орде на Куликовом поле в 1380 году. В 1392—1393 годах происходит присоединение к Москве Нижнего Новгорода, в 1478 году — Великого Новгорода, в 1485 году — Твери, в 1521 году — Рязани. Русь становится единым централизованным государством. Власть государя всея Руси распространяется на земли Нижнего Поволжья. К концу XVII века в состав Русского государства входит вся Левобережная Украина, на востоке его границы достигают Тихого океана.

В XIII—XV веках в архитектуре, живописи и прикладном искусстве большую роль играли местные художественные школы. Москва, Новгород, Псков, Тверь и другие феодальные центры имели свои кадры художников и строителей, свои художественные традиции. Но уже в конце XV века Москва, столица огромного государства, становится законодательницей вкусов, определяет художественные идеи и формы, которые широко распространяются по всей стране. В XVII веке этот процесс получает свое завершение.

Путь развития русского искусства в этот период — сложный и противоречивый: передовые прогрессивные тенденции сталкиваются с традиционными художественными представлениями, а они определяются стойкостью феодальной религиозной идеологии. И все же с течением времени изменения в искусстве Древней Руси ощущаются весьма явственно. В произведениях живописи заметен все более широкий охват мира, все более многостороннее постижение человека. Если в XIV—XV веках целью иконописи является выражение высоких нравственных идеалов, то живописцев XVI и особенно XVII столетий начинает привлекать образ человека в его отношениях к окружающему, образ этот постепенно становится конкретным, земным. Отсюда неизбежно следуют изменения в самой средневековой художественной системе, наступает ее кризис и распад.

В XVII столетии светское начало в искусстве укрепляется и самым решительным образом подготавливает переход к культуре нового времени, осуществленный в эпоху Петра I.

Развитие древнерусского искусства XIV—XVII веков происходит не изолированно от художественной культуры близлежащих, а подчас и дальних стран. В XIV веке широкие художественные связи существуют не только с Византией, но и Сербией, Болгарией, Далмацией. В конце XV—XVI веках в Москве работают итальянские зодчие, а в XVI—XVII веках немецкие, английские и голландские мастера, что открывает возможность самого непосредственного воздействия на русское искусство художественных форм Запада. Не меньшее значение имели и контакты с искусством Востока.

Особый интерес представляют связи Руси с народами, вошедшими впоследствии в единую семью народов Советского Союза. Тесные культурные сношения связывали Русь с Украиной, Белоруссией, Молдавией. Единая вера способствовала в эту эпоху художественному общению Руси с Грузией и Арменией.

ИСКУССТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА

Новгород и Псков избежали нашествия Батыя. Они не были разорены, подобно Рязани, Владимиру, Киеву и многим другим городам Руси. Но и они испытали татаро-монгольское иго, что не могло не отразиться на

развитии их общественно-политической и культурной жизни. К тому же в середине XIII века шведские и немецкие феодалы, воспользовавшись тяжелым положением Руси, попытались подчинить себе Новгород и Псков. Однако на берегах Невы и на льду Чудского озера они получили решительный отпор со стороны русского войска, во главе которого стоял новгородский князь Александр Ярославич (Невский).

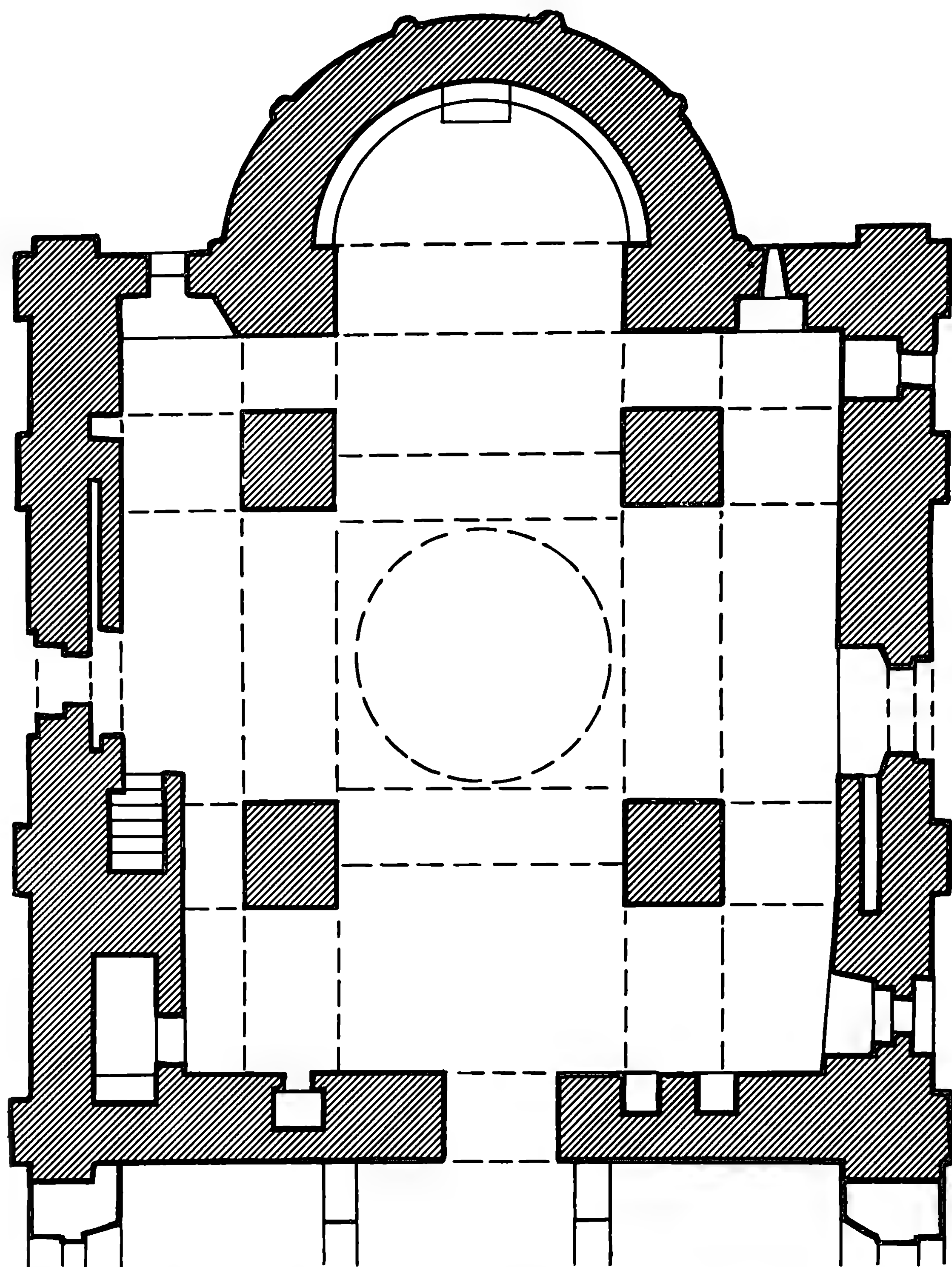
Еще в XI—XII веках Новгород стал одним из самых больших торговых центров на Руси. Новгородской республикой правил Совет господ во главе с архиепископом. Именно он определял внешнюю и внутреннюю политику, ему принадлежало решающее слово в самых важных вопросах. Ремесленные круги города, хотя и существенно зависимые от крупнейших боярских фамилий, участвовали в общественной жизни. Правда, им не удалось достичь столь большого влияния, которое имели в эту эпоху ремесленные корпорации в Италии или Нидерландах. И все же новгородская культура несет глубокий отпечаток этой демократической среды.

В XIII—XV столетиях роль Новгорода как крупнейшего торгового центра стала еще более значительной. Новгородцы вели торговлю с Константинополем и Астраханью. Их торговые фактории находились на Северном Урале. Они стали активными партнерами Ганзейского союза; их знали в Ипре (Фландрия), Любеке (Германия), Висби (о. Готланд в Балтийском море).

Велико было значение Новгорода в политической жизни Руси XIII—XV веков. Всеми силами он стремился утвердить свою самостоятельность. Однако политике Москвы, которая ставила своей целью объединение всех русских земель, Новгород не смог противопоставить никакой положительной программы. Сепаратистские устремления новгородских бояр вошли в противоречие с интересами всего русского народа. Вот почему Великому княжеству Московскому в конце концов удалось подчинить себе Новгород и все его обширные северные земли (1478).

За время своего самостоятельного существования Новгород сумел создать самобытную и яркую культуру. Чрезвычайно интересны литературные произведения, возникшие в Новгороде, и прежде всего «Новгородская летопись», изобилующая конкретными подробностями жизни города, рассказами очевидцев о разных странах: среди них повесть о взятии Константинополя крестоносцами в 1204 году, послание архиепископа Василия о рае (XIV в.) и другие. Огромный литературно-художественный и чисто познавательный интерес представляет красочное повествование о «хождении» в Константинополь новгородца Стефана в 1349—1350 годах. О большом значении Новгорода как культурного центра свидетельствует тот факт, что именно здесь сохранилось много литературных памятников — оригинальных и переводов с греческого языка.

1. Церковь Николы на Липне. 1292 г.



2. Церковь Федора Стратилата на Ручье. 1360—1361 гг. План

3. Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1360—1361 гг.

4. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1374 г.

Литературные произведения, возникшие в Новгороде, говорят о гораздо большем, чем в других городах Руси, демократизме культуры. Летописца порой интересуют как будто совсем незначительные факты жизни родного города, и это сообщает его рассказу удивительную конкретность. Эта же конкретность ощущается и в повествовании об образах отвлеченных. Так, например, опровергая мнение тверского владыки Федора, утверждавшего, что рай на земле существует только «мысленный», новгородский архиепископ Василий в уже упомянутом нами послании пишет, что Моислав Новгородец и сын его Яков видели рай на Севере, когда их ладью принесло ветром к высоким горам.

Черты, характерные для новгородской литературы, отчетливо выступают и в искусстве Новгорода. И формы архитектуры и образы живописи свидетельствуют о том, что новгородские зодчие и художники опирались в своих исканиях на широкие народные художественные традиции. Они очень органично перерабатывали новшества, приходившие к ним, приспосабливая их для выражения своих собственных идей.

Местоположение Новгорода и его богатство способствовали тому, что именно сюда устремлялись мастера, прибывавшие издалека. Не случайно великий византийский художник XIV столетия Феофан Грек обосновался прежде всего в Новгороде, где его искусство было оценено по достоинству и повлияло на творчество многих местных живописцев. Несомненно, что и помимо Феофана в Новгороде трудилось немало заезжих мастеров, в том числе греческих и сербских, о чем

5. Грановитая палата Новгородского кремля. 1433 г.

свидетельствуют сохранившиеся памятники живописи. Связи с западным миром способствовали знакомству новгородских художников и зодчих с романским и готическим искусством Западной Европы.

Культура Новгорода понесла значительный урон в результате нашествия Батыя и борьбы с немецкими и шведскими захватчиками в XIII веке. В этот период строительство замирает, если не считать небольших оборонных работ на западных границах. Однако уже с конца XIII века деятельность зодчих постепенно становится интенсивной. Первым каменным храмом после длительного затишья является церковь Николы на Липне (1292, *илл. 1*). Она восходит к местной архитектурной традиции, к храмам XII — начала XIII века, когда в новгородском зодчестве сформировался тип простого кубического здания, выразительного своими строгими формами. Строители церкви Николы на Липне еще более упростили этот тип, сообщив храму особую монолитность. Фасады церкви не членятся лопатками; единственная апсида, пониженная до половины здания, почти теряется на гладком фоне стены; покрытие не позакомарное, а трехлопастное, соответствующее рисунку верхней части фасадов. Церковь Николы на Липне отличается большой простотой, ясностью форм, четкостью основного объема, увенчанного массивным куполом.

Существенный момент — новшество строительной техники, примененное в церкви Николы и получившее в дальнейшем широкое распространение: храм сложен из местной плиты, скрепленной раствором извести с песком, а не путем чередования камня и кирпича, как это было раньше.

Чрезвычайно интересным является факт воздействия новгородских храмов типа церкви Николы на Липне на прибалтийское зодчество, в частности на некоторые здания Таллина XV—XVI веков, в которых использован прием трехлопастной обработки шипца фасадов и отдельные мотивы архитектурного орнамента[1].

В первой половине XIV века зодчество Новгорода еще не было единым по своему характеру и исканиям. И в технике, и в конструкциях, и в образных решениях идут упорные поиски, но они приводят к подлинно классическим формам только во второй половине столетия. Новгородские строители неизменно стремятся к ясности форм, к лаконичной определенности силуэта, к четкости объемов. Своеобразная пластичность новгородской архитектуры остается ее характерной чертой. Быть может, она даже усиливается благодаря плоской местной плите, к которой иногда добавляется булыжник и кирпич, что делает стену неровной, но в то же время сообщает ей некую «пульсацию», легкую светотеневую игру.

Архитектура Новгорода первой половины XIV века отнюдь не единообразна. Церковь Благовещения на Городище (1342—1343), аналогичная храму Николы на Липне, имела на фасадах еще и двухступенчатые

6. Феофан Грек. Мельхиседек. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

лопатки, повторенные позже в церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1374). Близка храму Николы на Липне и церковь Николы Белого (1312—1313). Однако здесь впервые применено восьмискатное покрытие, характерное для новгородской архитектуры более позднего времени. Более оригинальной была церковь Спаса на Ковалеве (1345), имевшая, как и древняя церковь Параскевы Пятницы, три притвора. Примыкала к церкви Николы на Липне знаменитая церковь Успения на Волотовом поле (1352) с трехлопастным покрытием и пониженной апсидой. Весьма интересно решение внутреннего пространства этой церкви: оно стало просторным благодаря тому, что столбы приближены к стенам. Формы этого храма были повторены в 1355 году в церкви Михаила Архангела Сковородского монастыря.

Хотя некоторые формы архитектуры первой половины XIV века не привились в дальнейшем, общая тенденция к простоте, компактности, цельности здания нашла свое выражение в храмах второй половины XIV века. Это одноапсидные, четырехстолпные церкви с одной главой и трехлопастным завершением фасадов, соответствующим трехчастному делению внутреннего пространства.

Церковь Федора Стратилата на Ручье (1360—1361, *илл. 2, 3*) может по праву считаться воплощением определенного, четко выраженного архитектурного стиля в искусстве Новгорода второй половины XIV — начала XV века. Этот одноглавый и одноапсидный храм производит очень строгое и вместе с тем торжественное впечатление. Вертикальный ритм здания подчеркнут мощными лопатками фасадов, величественной и стройной по пропорциям апсидой и изящным барабаном купола. Особую нарядность придают церкви многолопастные арки фасадов, а также оконные проемы со стрельчатыми завершениями, нишки, кирпичный орнамент барабана, скромное, но выразительное оформление апсиды тягами и полуциркульными арками. И окна, и декоративные арки, и кирпичный орнамент смягчают суровую гладь стен, не нарушая общего впечатления величественности и торжественного покоя. Подчеркивая четкость силуэта и монументальность храма, они в то же время нейтрализуют грузную тяжеловесность его массы. Использование зодчими в декоре приемов других архитектурных школ не нарушает самобытного характера новгородских храмов. Так, например, декоративный убор апсиды церкви Федора Стратилата напоминает оформление апсид романских храмов Западной Европы, в частности Германии. Но он не вступает в противоречие с чисто новгородским типом сооружения, подчинен его общему декоративному ритму: арочкам-окнам апсиды вторят полукруги завершения оконных проемов барабана купола, а также волнистая линия, идущая по верху трехчастных фасадов.

Мотив романских арочек-окон, идущих по верху апсиды, применен и в церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1374, *илл. 4*) — знаменитом храме, расписанном Феофаном Греком. Более богатое декоративное оформление этой церкви по сравнению с храмом Федора Стратилата по мнению некоторых исследователей наносит известный ущерб впечатлению монументальной выразительности и благородной простоты. Действительно, декоративных деталей в церкви Спаса много. Но они не спорят с ясными архитектурными

формами здания. Многочисленные нишки, бровки, розетки, кресты, разбросанные по фасадам, лишь оживляют стену, не нарушая ее монолитности и мощи.

По сравнению с церковью Федора Стратилата храм Спаса кажется более приземистым, в нем не так сильно подчеркнуты вертикали. Это делает его более внушительным. Особенное впечатление церковь производит со стороны апсиды.

В храмах Федора Стратилата и Спаса на Ильине улице великолепно выражен новгородский художественный идеал. Церкви эти гораздо меньше, чем грандиозные новгородские соборы XI — начала XII века, но их архитектурный образ по-своему торжествен и строг, им свойственна импозантность, представительность. Тип храмов Федора Стратилата и Спаса Преображения получает свое завершение в церкви Петра и Павла в Кожевниках (1406, реставрирована в 1957—1959 гг.), отличающейся стройностью, богатым, тонко продуманным декором.

В названных храмах с предельной ясностью выразились вкусы новгородцев, их стремление утвердить славу своего города. Архитектурный образ этих сооружений отличается монументальной значительностью, мудрой сдержанностью. По сравнению с другими новгородскими памятниками зодчества архитектурный и скульптурный декор здесь очень разнообразен и вместе с тем как нельзя лучше отвечает общей композиции масс.

В последней четверти XIV века в Новгороде продолжается усиленное строительство. Об этом свидетельствуют церкви Иоанна Богослова в Радковицах (1384), Дмитрия Солунского на Московской улице (1383), Покрова в Зверине монастыре (1399) и другие.

В XV столетии Новгород, опасаясь растущей мощи Московского княжества, стремится утвердить свою независимость. В области культуры он противопоставляет искусству Москвы свои сложившиеся художественные традиции. Именно XV век становится эпохой расцвета новгородской иконописи с ее характерными отличительными особенностями, которые начали формироваться еще в XIV столетии. Что касается новгородской архитектуры этого времени, то хотя она и не богата достижениями, равными более раннему зодчеству, однако и здесь идет интенсивный процесс дальнейшего утверждения уже найденных форм и самого типа новгородского храма при очень большом разнообразии соотношений отдельных частей здания и архитектурного декора. Именно поэтому церковь Власия на Волосовой улице (1407), Двенадцати апостолов на Пропастех (1454) и многие другие представляют каждая нечто оригинальное по своему художественному звучанию, хотя типологически они родственны друг другу.

Новгородские строители внесли нечто принципиально новое и в гражданскую архитектуру XV века. В 40-х годах архиепископом Ефимием в Новгородском кремле-детинце были сооружены каменные апартаменты, от которых сохранилась знаменитая Грановитая палата — прообраз московской. Ее отличием является свод на нервюрах, восходящий к немецким готическим образцам *(илл. 5)*.

Новгородский детинец представляет огромный интерес и как крепостное сооружение и как архитектурный комплекс. В конце XV века, после присоединения

7. Феофан Грек. Макарий Египетский. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

8. Феофан Грек. Троица. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

Новгорода к Москве, он был по распоряжению Ивана III капитально реставрирован. При этом московские зодчие следовали древнему плану, сохранив общее живописное решение. По сравнению с крепостями других русских городов он производит гораздо более суровое впечатление. Горизонталь мощной стены, опоясывающей значительную площадь детинца, прерывается через неравные интервалы башнями различных конфигураций и пропорций. Формы стен и башен лаконичны, строги по силуэту и почти лишены какой-либо декорации. Новгородский кремль, как и другие древнерусские крепости, прекрасно связан с окружающим ландшафтом. Поставленный на сравнительно невысоком холме, он поражает и в нынешнем своем виде, несмотря на разновременность отдельных частей, законченностью художественного решения.

Новгородское зодчество претерпело на протяжении XI—XV веков сложную эволюцию, сохранив при этом свое своеобразие. В течение этих столетий здесь были созданы произведения величайшего художественного значения. Произведения эти органично вошли в многовековое зодчество всей Древней Руси.

Живопись Новгорода нельзя рассматривать изолированно от художественных исканий всего восточнохристианского мира XIII—XIV столетий. В это время в искусстве Византии, Болгарии, Сербии, Грузии, Армении, а также и Руси происходят существенные изменения, открывающие возможность более эмоционального и свободного, по сравнению с художественными нормами прошлых столетий, выражения чувств и идей своего времени. Процессы эти характерны не только для восточнохристианского мира. Они имеют параллели и в Западной Европе и на Востоке. Как и прежде, следуя установившимся иконографическим схемам, художники по-иному их трактуют, возникают новые сюжеты. Композиции евангельских и библейских сцен становятся более динамичными, образы приобретают не свойственную им ранее подчеркнутую эмоциональность, которая выражается в активном движении фигур, в разнообразии жестов, в предельной выразительности лиц. Обогащается символика всего изобразительного языка.

Новые веяния в живописи раньше всего обнаруживают себя в Новгороде и Пскове. Общественная жизнь этих городов давала большую, чем в других русских землях, возможность проявления новых тенденций в искусстве, хотя строгие рамки феодальных отношений, господствовавшие общественные и моральные нормы не позволяли отдельной личности обнаружить себя во всей своей неповторимости и полноте. И все же стремление выразить определенные душевные движения человека и запечатлеть тем самым глубокие нравственные ценности — характернейшая особенность живописи Новгорода XIV века. Она свидетельствует прежде всего о решающих сдвигах в мировосприятии людей, но и не вступает в противоречие с основной задачей, которую ставили перед собой средневековые художники,— выразить некий возвышенный божественный идеал, по отношению к которому человек земной, реальный является лишь тенью, несовершенным отражением.

Сложение местного художественного стиля, начавшееся еще в XII веке, в следующем столетии получает все более отчетливое выражение. В росписи церкви Николы на Липне (1292—1294) наблюдается свойственная новгородскому искусству характерность типов, их своеобразная «портретность». Удлиненность фигур и мягкие складки одежд предвосхищают будущий стиль новгородских росписей. Однако подлинно новое проявляется в росписях Новгорода лишь во второй половине XIV столетия.

До сих пор исследователи не пришли к окончательному решению относительно времени возникновения некоторых основных фресковых циклов Новгорода. Отправной точкой здесь является роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице, точно датируемая 1378 годом и принадлежащая кисти знаменитого Феофана Грека. Относительно датировки фресок церкви Федора Стратилата и церкви Успения на Волотовом поле нет единого мнения. Одни связывают их непосредственно с деятельностью Феофана, другие видят здесь искусство чисто местное, хотя и подвергшееся сильнейшему воздействию творчества великого византийца. Таким образом, вопрос окончательной датировки этих росписей и принадлежности их определенному направлению в искусстве Новгорода еще не решен. Безусловно лишь то, что росписи обеих церквей относятся к 70-м — 80-м годам.

9. Феофан Грек. Богоматерь. Икона из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 г.

10. Волхвы. Деталь росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 80-е гг. XIV в.

Первый по времени новгородский фресковый цикл XIV века — роспись церкви Михаила Архангела Сковородского монастыря (ок. 1360 г.; как и многие другие памятники Новгорода, церковь была разрушена фашистами в минувшую войну). Правда, черты нового стиля еще не получили здесь своего полного выражения. В то же время роспись решительно отличалась от памятников XII—XIII веков. Композиции ее свободнее, фигуры изящнее, образы мягче, задушевнее, пейзажному и архитектурному фонам принадлежала большая роль. Фрески особенно привлекали своим ярким колоритом, что свидетельствовало, как и характер изображения ликов, о влиянии на стенную живопись иконного письма [2]. Образам фресок была свойственна большая сосредоточенность (пророк Иона, голова апостола и др.). В них не было исступленной суровости нередицких святых, зато их отличала мудрость, спокойная уверенность и душевная сила. Сравнение образов этой церкви с образами Нередицы отчетливо обнаруживает новый взгляд художников XIV века на человека, на его внутренний мир, лишенный одноплановости и известной прямолинейности, присущих образам новгородских святых XII века.

Росписи Михайловской церкви — лишь одна из первых попыток художников эпохи выразить волнующие их чувства. Вершина в этом отношении — роспись церкви Спаса Преображения кисти Феофана Грека и ряд принадлежащих ему икон.

До нас дошли некоторые сведения о Феофане. В одном из своих писем Епифаний Премудрый, человек образованный и живо интересующийся вопросами искусства, называет Феофана: «преславный мудрец, философ зело хитр», «книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцах». Перед тем как обосноваться на Руси Феофан работал, упоминает Епифаний, в Константинополе, Халкидоне, Гелате и крымской Кафе. Таким образом, на Русь он прибыл прославленным мастером. Среди русских городов, где трудился художник,— Новгород Великий, Нижний Новгород и Москва. Искусство Феофана попало на благодатную почву: византийская художественная культура второй половины XIV века клонилась к упадку, в то время как древнерусская была полна творческих импульсов. Это позволило Феофану выразить очень полно себя и вместе с тем помогло древнерусскому искусству в его дальнейших завоеваниях.

Хотя, видимо, Феофан работал очень интенсивно, от его произведений сохранилось немногое, и прежде всего фрагменты росписи церкви Спаса Преображения. Это несколько фигур и голов апостолов и святителей в алтаре и дьяконнике, полуфигура Христа в куполе, окруженная четырьмя серафимами и четырьмя архангелами, фигуры праотцев и пророков в простенках барабана, композиция ветхозаветной «Троицы», фигуры столпников и полуфигуры святителей в медальонах в угловой северо-западной камере, являвшейся особым приделом храма. Сохранились фрагменты еще нескольких фигур. Даже эти остатки былой росписи дают великолепное представление об искусстве замечательного художника — искусстве взволнованном и ярком.

В своем творчестве Феофан следовал определенной традиции и не стремился выйти за пределы средневековой художественной системы. Творил он по законам этой системы. Однако манерой исполнения, свободной интерпретацией известных композиционных схем, что особенно очевидно в росписи угловой камеры, и, главнсе, внутренним содержанием своих художественных образов великий византиец превосходит своих современников — художников. Он отвергает свойственную византийскому искусству беспрекословную иконографическую точность. Его святители, столпники, праотцы во многом являются воплощением огромной творче-

ской фантазии художника. Это происходит прежде всего потому, что главным для Феофана является воплощение глубочайшей духовной жизни человека, его страстный порыв к совершенству. Отсюда динамичность созданных им образов, которая проявляется в изумительно свободной живописной манере, в самой живописной лепке фигур и лиц.

В настоящее время колорит фресок Феофана кажется монохромным. Преобладающий коричневато-оранжевый тон в сочетании с серебристыми зеленоватыми, розовыми, белыми тонами создает особый колористический эффект. Белые и сероватые резкие блики, положенные на выступающих, а нередко и на затененных частях, сообщают образам необыкновенную экспрессию и драматизм. Динамичной живописной манере соответствует и построение широко очерченных фигур. Характерен выразительный рисунок складок одежды, порой резко пересекающихся, образующих острые углы и переломы.

Живописная манера Феофана в полной мере отвечает внутренней экспрессии образов, их драматической напряженности. Святые, изображенные в росписях церкви Спаса Преображения, охвачены волнением, которое, однако, не выплескивается наружу, а сковано суровым долгом, силой воли, умением таить в себе бурю чувств.

Фигура Мельхиседека *(илл. 6)* в барабане купола полна величия. Широкие одежды делают ее предельно обобщенной, и лишь складки от откинутой правой руки, держащей свиток, вносят динамику в строгое построение фигуры. Внутренняя жизнь образа запечатлена в одухотворенном лице с острыми чертами, решительно изогнутым носом, пронзительным взглядом небольших глаз.

Чрезвычайно важной особенностью искусства Феофана является индивидуализация образов. Сумрачный Адам решительно отличается от более мягкого по характеру Ноя, держащего в руках модель ковчега, а страстный, порывистый Авель — от сдержанного в своей старческой мудрости Макария Египетского *(илл. 7)*.

О композиционном мастерстве Феофана дает представление сцена ветхозаветной «Троицы» *(илл. 8)*, изображенной в угловой камере храма. Хотя нижняя левая часть фрески утрачена, можно предполагать, что там была расположена парная к фигуре Сарры фигура Авраама. Таким образом, композиция «Троицы» отличается строгой симметрией, что и сообщает ей целостность. Великолепна фигура среднего ангела, крылья которого осеняют всю сцену и словно отграничивают ее от всего окружающего. Компактность композиции, строгая уравновешенность основных частей сообщает ей монументальность, подобно тому, как широкий абрис фигуры Мельхиседека делает ее величественной и представительной. Однако сама по себе эта композиция лишена умиротворения, покоя. Необыкновенно широкий размах крыльев среднего ангела, объемлющих всю изображенную сцену, создает впечатление неземного величия. С его торжественно неподвижной позой контрастирует фигура правого ангела, резко повернувшегося к столу, и фигура склонившейся Сарры. Изломанные складки одежд, резкие блики, пересекающиеся контуры — все наполнено движением, скрытой энергией. В «Троице» Феофана нет и следа благости, которая будет присуща «Троице» Рублева. Она воспринимается как возвышенное и грозное видение, напоминающее о могуществе божества. В то же время в этой композиции, как и в образах святых и пророков, созданных Феофаном, выражена в конечном счете мысль о могуществе человеческого духа, о нравственной силе человека и его безграничных возможностях.

11. Рождество богородицы Икона. Первая половина XIV в

В дальнейшем мы скажем об иконах, которые созданы или в мастерской Феофана или им самим. Здесь же остановимся на произведениях, бесспорно принадлежащих великому мастеру. Известно, что в 1405 году Феофан Грек, Прохор с Городца и Андрей Рублев работали над росписью московского Благовещенского собора. Тогда же были написаны огромные чиновые иконы его иконостаса. Именно в Благовещенском соборе русский иконостас получил одно из первых монументальных решений, которое нашло полное завершение в иконостасе Андрея Рублева во владимирском Успенском соборе.

Феофану принадлежат, видимо, иконы: «Спас», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Гавриил», «Апостол Павел», «Иоанн Златоуст», «Василий Великий». Художник-монументалист, он сумел и в станко-

12. Отечество и избранные святые. Икона. Конец XIV в.

вой живописи достичь того же ощущения величия, торжественной приподнятости, что и в своих росписях. Однако сама техника иконного письма заставила его с бо́льшим вниманием и тщательностью отнестись к изображению деталей. Страстность пророков и святых церкви Спаса Преображения здесь смягчена, хотя внутренняя жизнь образов столь же интенсивна и глубока, а их индивидуальные отличия выступают с неменьшей определенностью.

Быть может, самый привлекательный в иконостасе Благовещенского собора — образ богоматери *(илл. 9)*, облаченной в одежды густого синего цвета. Ее лицо спокойно и милостиво. Оно прекрасно просветленностью, ясностью, чистотой.

В этих больших чиновых иконах Феофан предстает великолепным колористом, умеющим мастерски сочетать контрастные интенсивные тона. Художник не боится смелых красочных сопоставлений, достигая вместе с тем необыкновенной гармонии.

Творчество Феофана нашло глубокий отклик в древнерусском искусстве последней четверти XIV — начала XV века. Несомненно, существовала мастерская Феофана, из которой вышло немало замечательных икон (некоторые из сохранившихся икон с большой долей вероятности связываются с этой мастерской) и рукописей. Многие из работавших в эти годы художников не могли не испытать воздействия искусства Феофана.

Как уже говорилось, до сих пор ведутся споры относительно росписей церкви Федора Стратилата, которые некоторые исследователи приписывают Феофану. Однако важные их отличия от фресок церкви Спаса на Ильине (русификация типов, приземистость фигур) заставляют усомниться в авторстве Феофана. Не менее важным аргументом в пользу того, что автором фресок церкви Федора Стратилата был не Феофан, является их дробность, не свойственная росписям храма Спаса на Ильине.

Фрески церкви Федора Стратилата еще не изучены так глубоко, как они того заслуживают. Это искусство свежее и живое. Ему свойственно наивное простодушие, пленяющее в памятниках новгородской иконописи. Вместе с тем в нем живет глубокая взволнованность, типичная для многих произведений второй половины XIV века, в которых нашли отголосок бурные и тревожные события эпохи.

Среди новгородских фресковых циклов огромный интерес представляет роспись церкви Успения на Волотовом поле, разрушенной фашистами. Датировка этой росписи еще не установлена окончательно и колеблется между 1363 годом и 1380-ми годами[3]. Можно только констатировать, что ее авторы — художники, близкие школе, ярким представителем которой был Феофан Грек.

Традиционная по своему иконографическому составу (протоевангельский, богородичный, евангельский циклы) волотовская роспись имеет и необычные сюжеты — композиции «Не рыдай мене мати», «Души праведных в руце божьей» и некоторые другие. Композиция «Слово о некоем игумене, его же искуси Христос в образе нищего» особенно примечательна не только своим жанровым характером, но главное тем, что в ней получает отражение критический взгляд современников на церковников и «богатых».

Связь с действительностью, конкретность художественного мышления автора росписи проявляются в высшей мере наглядно и в другой композиции. На южной стене по сторонам от богоматери он поместил фигуры архиепископов новгородских Моисея и Алексея. Обращает на себя внимание стремление мастера индивидуализировать черты изображенных: это настоящие портреты, хотя им, конечно, и присущ вневременной, иконный характер.

Образы волотовской росписи покоряют своей предельной выразительностью, достигаемой очень скупыми средствами. Таковы головы Анны, евангелиста Иоанна и многие другие. В них ощущается глубокое волнение, страстный порыв, огромное душевное напряжение. Великолепны массовые сцены, персонажи которых объединены общим чувством. Так, в композиции «Успение» все горестно оплакивают богоматерь, в «Вознесении» потрясенные апостолы бурно устремляются за исчезающим Христом. Поразительны по своей выразительности позы и жесты различных персонажей — припавшей к ногам Христа Марии Магдалины («Воскресение Христово»), задумавшегося Иосифа и скачущих всадников («Рождество Христово», *илл. 10*) и других. Все эти фигуры настолько жизненны, что волотовскую роспись можно с полным правом считать одним из тех выдающихся памятников средневековой живописи, где нашли отражение самые живые и непосредственные чувства людей той поры.

13. Флор и Лавр. Икона. Последняя четверть XV в.

14. Святой Георгий. Икона. Конец XIV в.

15. Святой Георгий. Икона. Первая половина XV в.

В своем первоначальном виде волотовская роспись отличалась большей цветностью, о чем свидетельствует анализ красочного слоя. Ее автор был великолепным колористом, с бесподобным мастерством сочетавшим фиолетовые, желто-зеленые, вишневые, коричневые, сероватые тона.

В этой склонности к красочному многообразию, очевидно, проявился исконно новгородский вкус к яркому, праздничному колориту.

К последней четверти XIV века относятся росписи еще трех новгородских церквей. Важное место среди них принадлежит фрескам церкви Спаса на Ковалеве (1380, тоже разрушена фашистами). Эту роспись характеризует утрата свободного живописного стиля, который был характерен для фресок церквей Спаса на Ильине улице и Успения на Волотовом поле. Это было связано с проникновением в стенопись иконописной манеры, а также с усилившимся влиянием на Руси искусства южных славян. Авторами ковалевской росписи были, возможно, выходцы с Балкан. Еще больший отход от живописных традиций демонстрируют фрески церквей Рождества на кладбище (конец XIV в.) и фрагменты фресок Благовещенской церкви на Городище (конец XIV в.).

Хотя XIV век не является временем наивысшего расцвета новгородской иконописи, именно в этом столетии складываются ее характерные особенности, ее простой и в высшей степени выразительный язык. В первой половине века здесь еще господствуют архаические тенденции, хотя уже тогда колорит икон предвосхищает яркую гамму более поздних памятников. Таковы «Введение во храм» из села Кривого (ГРМ) и «Рождество богородицы» (ГТГ, *илл. 11*).

Характерные для новгородского искусства в целом, демократические черты проявились и в ряде икон второй половины столетия, привлекающих наивным простодушием, непосредственностью характеристик. Таковы «Борис и Глеб» и «Чудо Георгия о змие» (ГТГ).

К концу XIV века вырабатывается характерный стиль новгородской иконы. Она немногословна. Композиция ее строга и лаконична. Не случайно художники любят изображать святых в спокойных фронтальных позах («Избранные святые», конец XIV — начало XV в., ГРМ). Очарование новгородских икон в удивительно ясной и выразительной линии, а главное — в сияющем звонком колорите. Художники любят горячий киноварный тон, который в сочетании с золотом или желтой краской, с зелеными, розовыми, лиловаты-

ми, вишневыми тонами приобретает особенно интенсивное звучание. Колорит сообщает новгородским иконам праздничный, радостный характер, подчеркивая вместе с тем конкретность образов, созданных художниками.

Хотя сюжеты новгородской иконописи в достаточной мере разнообразны, здесь все же существует излюбленный круг образов. Это святые, к которым перешли функции старых языческих божеств давно прошедших времен. Таковы Илья, Георгий, Власий, Флор и Лавр (конец XV в., ГТГ, *илл. 13*), Никола, Параскева Пятница, Анастасия и др.

Под кистью художников образы этих святых приобрели конкретные жизненные черты, близкие и понятные простым людям. Художники запечатлевают характерные особенности своих персонажей, не углубляясь в психологические тонкости, но стремясь с предельной ясностью воплотить их внешний облик.

Столь же определенны новгородские мастера и в интерпретации известных протоевангельских и евангельских сюжетов. Примером может служить известная четырехчастная икона Государственного Русского музея (начало XV в.). И сами композиции («Воскрешение Лазаря», «Троица», «Сретение», «Иоанн Богослов и Прохор») и характеры образов ясны и убедительны.

Новгородские художники любят уравновешенные композиции со строгой и отчетливой архитектоникой. В иконе «Покров» (конец XIV — начало XV в., ГТГ) изображение заключено в архитектурное обрамление (действие происходит в храме). Группы отцов церкви, ангелов, апостолов, мучеников окружают фигуру богоматери с воздетыми руками. Композиция «читается» легко и свободно, она доступна зрителю, и не искушенному в богословских тонкостях. Эта особенность, свойственная новгородской живописи, видимо, сложилась в ней под влиянием народных вкусов. С византийским искусством новгородская икона в сущности имеет уже мало общего.

Для понимания характера новгородской иконописи чрезвычайно интересна икона «Отечество и избранные святые» (конец XIV в., ГТГ, *илл. 12*), иллюстрирующая догмат о единстве трех лиц божества — бога-отца, бога-сына и бога — духа святого. Икона возникла, видимо, в связи с борьбой церкви с ересью стригольников, потрясавшей Новгород во второй половине XIV века [4]. Автор ее стремится как можно яснее утвердить идею единства Троицы, против чего восставали еретики. На коленях одетого в белые одежды бога-отца, сидящего на престоле, он поместил младенца Христа, который держит в руках ореол с изображением голубя — символа духа святого. Чтобы не было никаких сомнений относительно сути изображенного, он окружает голову Саваофа надписью — «Очь и сын святы дух». Два серафима, два столпника, представляющих «земную форму ангелов», и фигура апостола подчеркивают «божественный» смысл сюжета. В результате сложный богословский догмат — этот камень преткновения, доставлявший массу забот ортодоксальной церкви,— получает наглядное выражение. В иконе есть особая «приземленность» художественного мышления, характерная, видимо, для всего новгородского общества, для ремесленников и торговцев, для тех, кто открывал и осваивал новые земли, людей практичных и занятых прежде всего своими сугубо земными делами, в представлении которых сложные богословские символы и догматы укладывались в простые и четкие формы.

16. Илья Пророк в пустыне. Икона XVI в.

XV век — век классической новгородской иконописи. Хотя на протяжении этого столетия в ней происходит определенная эволюция в смысле расширения тематики и известного усложнения сюжетов, она в целом сохраняет свой лаконичный язык. Правда, и ее касаются изменения в стиле, столь характерные для памятников московского круга, о которых речь будет ниже. Сравнение икон начала XV века с иконой «Федор Стратилат с житием» (конец XV в., Новгородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник) свидетельствует о том, что новгородские художники не остались равнодушны к утонченному искусству эпохи Дионисия.

Хотя новгородские живописцы были весьма привержены к определенным сюжетам, их искусству чуждо строжайшее следование раз найденной схеме. Вариации композиционных приемов, и особенно красочных сочетаний, вносят каждый раз новое в традиционные образы Николы, Георгия или громовержца Ильи. В то же время удивительная поэтичность, сочетающаяся с мужественным, эпическим духом, сообщает им всем нечто общее, неповторимое.

Чтобы представить себе большой диапазон в интерпретации сюжета новгородскими иконописцами, остановимся на одном их излюбленном изображении.

17. Положение во гроб. Икона. Последняя четверть XV в.

18. Чудо Федора Тирона. Икона. Начало XVI в

19. Пучежская плащаница. 1441 г.

Это Георгий на иконе Русского музея (конец XIV в., *илл. 14*) и иконе Третьяковской галереи (первая половина XV в., *илл. 15*). В том и другом произведениях представлен юный воин на белом коне, поражающий копьем змея. Но в первой иконе светлый рыцарь без труда пронзает дракона. Во второй — движение и усилие всадника подчеркнуты: он изогнулся, голова коня тоже повернута назад. В иконе Русского музея в полную силу ощущается торжественность подвига, его значительность. Воин представлен здесь как триумфатор, что заставляет вспомнить великолепную фреску церкви Георгия в Старой Ладоге[5]. Икона Третьяковской галереи привлекает своим ярко выраженным фольклорным характером: в образе Георгия здесь словно воплотились представления новгородцев о сказочных витязях, сильных своей справедливостью. Не случайно на щите воина изображено солнце, олицетворяющее, по верованию древних славян, не только плодородие, но и светлое начало. В той и другой иконах краски яркие, пестрые. Но в первой жгучий киноварный фон сообщает ей торжественность. Желтый фон второй иконы, на котором алым пламенем горит взметнувшийся плащ, словно подчеркивает чувство праздничности, воплощенное в легендарном образе воина.

Во второй половине столетия в новгородскую иконопись проникают светские мотивы. Так, в иконе «Молящиеся новгородцы» (1467, Новгородский гос. историко-архитектурный музей) наряду с традиционным деисусным чином изображена новгородская семья в мирских одеждах, возносящая молитвы Христу.

Тогда же создана и икона «Битва новгородцев с суздальцами», или «Чудо от иконы Знамение» (известны варианты: в Новгородском гос. историко-архитектурном музее-заповеднике, в ГТГ и в ГРМ). Перед нами первая батальная композиция, связанная с конкретным историческим событием — нападением дружины Андрея Боголюбского на Новгород в 1169 году и его поражением под стенами города. Действие развертывается в трех ярусах, последовательно представляющих эпизоды события: вынос на городские стены иконы «Знамение», начало сражения, когда суздальцы посылают тучу стрел в икону, и, наконец, саму битву, когда победа новгородцев уже предрешена. Здесь ощущается эпичность, присущая вообще новгородской иконописи, а в данном случае особенно подчеркивающая важность происходящего.

На рубеже XV—XVI веков новгородская иконопись, не утрачивая своих основных особенностей (чет-

20. Людогощенский крест. 1359 г.

кость линейных ритмов, стройность композиционных построений, ясность колористических решений, некоторая тяжеловесность форм, особенно в архитектурных фонах), обретает, как мы уже говорили, новые черты. Красочная гамма икон меняется; она становится богаче, шире, воздушнее, что свидетельствует о воздействии московской живописи. Подчеркнутая конкретность образов уступает место поискам идеальной красоты, фигуры приобретают изысканность, их жесты — плавность, порой грациозность [6]. Примером может служить икона «Чудо Федора Тирона» (начало XVI в., ГРМ, *илл. 18*). Хотя и не перегруженная подробностями, что станет характерно для иконописи последующего времени, она отличается все же большей многоречивостью, чем иконы Новгорода предшествующих десятилетий. Сложнее в ней архитектурный фон. Но самое главное заключается в характере образов — они абсолютно лишены черт простонародности. Фигуры стали стройнее, жесты изящнее. Краски иконы, при всей их локальной определенности, обрели изысканность отношений — они светлые и очень тонко сгармонированные.

Живопись Новгорода оказала огромное влияние на древнерусскую живопись многих областей. Особенно это относится к так называемым «северным письмам». Под этим названием объединяются многие провинциальные живописные школы, в том числе иконописные мастерские, находившиеся некогда в Вологде, Великом Устюге, в монастырях Карелии, Архангельской и Вологодской областях. В последние годы исследователи ведут большую работу по выявлению особенностей «северных писем» и характерных черт определенных школ. Однако здесь еще много невыясненного. Можно предположить, что в целом «северные письма» возникли под воздействием главным образом новгородской иконописи и живописи среднерусских княжеств. При этом местные художники не просто копировали известные образцы. Они вносили много нового в свои композиции, как правило упрощая оригинал. Примером могут служить «Зырянская троица» (XIV в., Вологодский музей), «Никола в житии» из Кирилло-Белозерского монастыря (XV в., ГРМ), «Богоматерь Умиление с избранными святыми» (XV в., ГРМ), «Власий» (XV в., Петрозаводск, Музей изобразительных искусств Карельской АССР), «Илья Пророк в пустыне» (XVI в., ГРМ, *илл. 16*) и многие другие. Произведения северных художников отличаются еще большей демократичностью, фольклорностью по сравнению с новгородскими иконами. Они необыкновенно выразительны своим наивным простодушием, порой лубочностью, а также остротой передачи жизненных деталей, характерностью образов.

21. Звонница церкви Николы Явленного в Пскове. XVII в.

На Севере работали художники, порой не уступавшие иконописцам Новгорода или Москвы в смысле профессионального мастерства. Об этом свидетельствуют известные иконы последней четверти XV века, происходящие из Каргополя,— «Снятие с креста», «Сошествие во ад», «Положение во гроб» (ГТГ, *илл. 17*), «Тайная вечеря», «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (Киевский музей русского искусства). Иконы эти по силе эмоциональной выразительности, изумительно тонкому линейному ритму, композиционной цельности являются шедеврами древнерусской живописи. Своим лаконизмом они близки новгородским памятникам, но отличаются от них глубиной драматического чувства, которое выражено очень сдержанно и вместе с тем необыкновенно сильно. Некоторые исследователи связывают эти иконы с ростово-суздальской школой.

Новгородское искусство XIV—XV веков знало и миниатюру. Украшение рукописей имело здесь свои особенности. Широкое распространение получил тератологический (звериный) орнамент, близкий плоской народной деревянной резьбе, которая была распространена на территории Новгорода уже в XI веке. В XIII веке этот орнамент имеет связи с болгарской тератологией [7], но это нисколько не лишает его оригинальности. В инициалах рукописей, датируемых XIV веком, появляются человеческие фигурки, очень жизненные, а нередко и весьма забавные, остроумные. Порой в инициалах встречаются целые бытовые сценки («Евангелие», 1323, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В инициал из «Евангелия» 1355 года (Гос. исторический музей) вкомпоновано изображение человека, обливающегося водой, сверху надпись: «Обливается водою». Среди особенно примечательных рукописей выделяются «Псалтырь» из собрания Погодина (Гос. Публичная библиотека им.

22. Церковь Василия Великого на Горке в Пскове. Середина XVI в.

М. Е. Салтыкова-Щедрина), «Апостол» 1391 года (там же), «Псалтырь» XIV века (там же), а также «Псалтырь» XIV века — вклад Ивана Грозного в Троице-Сергиев монастырь (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина).

Как и во всех древнерусских художественных центрах, в Новгороде процветало искусство шитья, украшавшего предметы, предназначенные для церковных нужд. Имитируя икону, шитье обладало вместе с тем своими особенностями — большей условностью по сравнению с иконописью, иным звучанием цвета; разнообразие швов и стежков создавало ту или иную фактуру.

Несколько памятников новгородского шитья сохранилось от XV века. Среди наиболее значительных — «Деисусный чин» из Троице-Сергиева монастыря, выполненный при архиепископе Ефимии (1430—1453, ГТГ), известная «Пучежская плащаница» (1441, Оружейная палата Московского Кремля, *илл. 19*), две плащаницы XV века, хранящиеся в новгородском музее, пелена с изображением «Положения Христа во гроб» (вторая половина XV в., Гос. исторический музей).

Возможно, что в Новгороде существовала и круглая скульптура, но она до сих пор не обнаружена. Зато от XIV века сохранился великолепный памятник плоской деревянной резьбы, свидетельствующий о большом мастерстве новгородцев в этом виде пластики,— деревянный Людогощенский крест (1359, Новгородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник, *илл. 20*).

Этот необычный по очертаниям крест украшают медальоны с «Распятием» и «Деисусом», а также фигурки любимых новгородцами святых — Ильи, Георгия, Флора, Лавра и других. Хотя изображения примитивны, они весьма выразительны. Расположение фигур в медальонах обнаруживает стремление мастера к композиционной завершенности. Особенно примечательна в этом отношении фигура Самсона, раздирающего пасть льва.

Новгород, один из самых больших городов Восточной Европы, был центром прикладного искусства. Здесь работало много ремесленников, удовлетворявших огромный спрос на ювелирные изделия, предметы церковного обихода. Сохранилось немало каменных,

костяных, деревянных образков XV—XVI веков, свидетельствующих о тонком мастерстве новгородских резчиков — «Борис, Глеб и архангел Михаил», «Федор Тирон», «Распятие с предстоящими» (все — в Гос. историческом музее).

Среди изделий новгородского прикладного искусства выделяется известный панагиар Софийской ризницы в Новгороде (1435, *илл. 23*), выполненный мастером Иваном. Его украшают фигурки четырех ангелов, стоящих на львах. Фигурки эти трактованы плоскостно. По своим формам и характеру изображений панагиар близок произведениям немецкого романского искусства. Композиции «Вознесение», «Богоматерь Знамение», «Троица» свидетельствуют о великолепном знании мастером образцов родного новгородского и московского искусства.

В произведениях прикладного искусства новгородцы удачно использовали традиционные формы народного искусства. Примером могут служить серебряные ковши XV—XVI веков.

Особое место в художественной культуре Древней Руси занимает искусство Пскова. Хотя до 1348 года Псков был подчинен Новгороду, уже задолго до этого его зодчество и живопись существенно отличались от архитектуры, стенописи и иконописи его «старшего брата». Это отличие обусловливалось в значительной мере характером общественной жизни. Влияние князей здесь было еще меньшим, чем в Новгороде, сила боярства ограниченнее, зато значение ремесленников весомее. «Черные люди» решительно предъявляли права на управление родным городом. Существенно и то, что низшее духовенство было в Пскове теснее, чем в других городах, связано с горожанами.

23. Мастер Иван. Панагиар из Софийского собора в Новгороде. 1435 г.

Большая, чем в Новгороде, демократичность привела и к большему свободомыслию. Именно здесь зародилась ересь стригольников, отвергавших исключительное право духовенства на общение с богом, решительно и смело критиковавших догматы церкви. Памятник ранней псковской архитектуры — храм Спаса Преображения Мирожского монастыря значительно отличался от современных ему сооружений массивностью своих форм, особенно мощным барабаном купола, доминирующим в общем силуэте здания (см. т. 2 настоящего издания). Традиции этого мужественного, но необычайно приветливого стиля сохранялись на протяжении всего существования псковской архитектуры.

Борьба с Ливонским орденом в XIII — начале XIV века потребовала от псковичей напряжения всех материальных и духовных сил. В эти десятилетия ведется по существу лишь крепостное строительство, хотя собор Иоанновского монастыря в Завеличье (первая половина XIII в.) свидетельствует о строительном мастерстве псковичей. В XIII столетии возводятся стены Псковского кремля — Крома. В 1309 году город обносится каменными стенами. В 1330 году сооружается мощная крепость Изборска.

В немногочисленных церковных каменных постройках псковские зодчие следуют древним образцам. Так, собор Рождества богородицы Снетогорского монастыря (1311) близок Мирожскому собору.

Интенсивное каменное строительство начинается в Пскове со второй половины XIV века, когда он получает самостоятельность. Центральным сооружением здесь является второй Троицкий собор (1365—1367), известный по рисунку XVII века. Своеобразна композиция этого храма, возведенного на месте старого и сохранившего его план. Он имел пониженные угловые части (как и Мирожский собор в первоначальном своем виде), благодаря чему создавалась ступенчатая композиция объемов. Эта характерная черта здания усиливалась восьмериком постамента барабана с треугольными и полукруглыми кокошниками. Строгий ритм прямых линий господствовал над плавными очертаниями полукруглых закомар.

Троицкий собор был единственным монументальным зданием Пскова. Возводимые в XV веке каменные церкви — небольшие сооружения, рассчитанные на прихожан своего «конца» или улицы. Но и в этих церквах псковские строители ориентировались нередко на формы Троицкого собора. Церковь Успения в селе Мелётове (1462—1463) близка к нему решением своего верха: угловые ее части понижены, на постаменте купола треугольные кокошники.

В храмах посадского типа псковичам особенно полюбилось простое восьмискатное покрытие, как нельзя лучше соответствующее их скупому по формам, но вы-

24. Собор богоматери. Икона. Вторая половина XIV в.

25. Сошествие во ад. Икона. XIV в.

разительному зодчеству. Чтобы сделать интерьер небольших храмов уютным и вместе с тем просторным, они отказываются от столбов, применяя оригинальную конструкцию повышающихся ступеней и перекрещивающихся арок.

Большое своеобразие псковским храмам придает местный строительный материал — грубо обработанная плита, возможности которой строители изучили досконально. Скромный архитектурный орнамент, состоящий из рядов треугольников, квадратных выемок, арочек, идущих по верху барабанов и апсид, режется также в этой плите.

Обычно небольшие по размерам псковские церкви отличаются строгостью архитектурного образа. Вместе с тем их облик очень приветлив. Даже сравнительно большие храмы, как, например, церковь Василия Великого на Горке (середина XVI в., *илл. 22*) и находящаяся рядом церковь Николы на Усохе (1535), производят впечатление какой-то особенной «близости» земле, которое усиливается благодаря многочисленным приделам и притворам, хотя и более поздним, но отнюдь не спорящим с основным объемом церкви. Правда, современный облик псковских храмов не соответствует первоначальному. К тому же слой земли настолько поднялся, что церкви кажутся теперь намного ниже.

Те же черты интимности, простоты и в то же время мужественности присущи и многим другим храмам, построенным в XV и XVI веках. Таковы церкви Михаила Архангела на Кобыльем городище (1462), Успения на Пароменье (1521), Козьмы и Демьяна (1463), Анастасии Римлянки (1488—1539), Сергия с Залужья (середина XVI в.) и другие.

Большое своеобразие придают псковским церквам открытые звонницы, состоящие из одного или нескольких пролетов. Несложные по конструкции (два массивных столба с перекладиной, на которой висит колокол), они входят в общую композицию храма *(илл. 21)*.

Псковские зодчие пользовались большой известностью на Руси. Не случайно московские великие князья приглашали их для строительных работ и для консультаций. Уже в пору расцвета единого Русского централизованного государства, в царствование Ивана IV, им было поручено возведение соборов в Свияжске и в покоренной Казани. Таким образом, и в XVI столетии, когда в архитектуре возобладали новые художественные идеи, глубоко почвенное искусство псковичей отвечало художественным устремлениям эпохи.

В сооружениях, отмеченных удивительно впечатляющими, хотя и скромными местными особенностями, лаконизмом художественных средств, псковские зодчие утверждали исконно русский эстетический идеал — поэтичность архитектурного образа, его задушевность, его близость человеку.

Столь же своеобразна, как и архитектура, псковская живопись. Симптоматично, что именно Псков выступил провозвестником нового слова в древнерусской живописи XIV века. Точно датируемые 1313 годом, но еще не полностью раскрытые фрески церкви Рождества богородицы Снетогорского монастыря с очевидностью свидетельствуют об этом.

В храме Снетогорского монастыря особенно обращают на себя внимание такие композиции, как «Страшный суд», «Успение», «Проповедь Христа во храме», «Сошествие святого духа», свидетельствующие о свободном обращении псковских художников с каноническими сюжетами. Манера авторов снетогорских фресок отличается большой непринужденностью. Они пользуются резкими бликами, что сообщает форме напряженность. В этом отношении они в какой-то мере предвосхищают манеру Феофана Грека, хотя им, разумеется, недостает его мастерства. Взоры апостолов Петра и Павла в композиции «Сошествие святого духа», кажется, обладают испепеляющей силой, а выразительные черты их лиц, подчеркнутые резкими бликами, чрезвычайно характерны.

Великолепны иконы псковской школы. В их густом, насыщенном колорите преобладают зелено-оливковые, желтые, коричнево-красные тона с их сумрачностью и какой-то затаенной невысказанностью. Как и в снетогорской росписи, в них живо ощущаются демократические тенденции. Они проявляются в простонародности типов, в свободном обращении с иконографическим материалом. Необходимо отметить легко ощутимую связь псковской школы XIV века с монументальной живописью этого столетия.

Уже в житийной иконе Ильи из села Выбуты (XIII— начало XIV в., ГТГ) дают о себе знать, правда еще робко, особенности псковской иконописи — свободная живописная манера, обобщенность контуров фигуры и предметов. В XIV столетии эти черты приобретают все более отчетливое выражение (икона «Деисус с предстоящими Варварой и Параскевой Пятницей» из Новгородского гос. историко-архитектурного музея-заповедника), достигая своей завершенности в таких иконах, как «Параскева, Варвара, Ульяна» и «Собор богоматери» (обе — в ГТГ, *илл. 24*). В «Соборе» колорит строится на сопоставлении зеленого, оранжево-красного и желтого (этот тон почти совсем утрачен). Фигуры богоматери, волхвов, олицетворений «Пустыни» и «Земли», певцов в белых одеждах, ангелов оживлены контрастными бликами, отчего они обретают особую динамичность и выразительность. Живописный строй иконы близок живописно-экспрессивному стилю фресковых росписей этого времени. При сравнении с новгородскими иконами бросается в глаза ее напряженный эмоциональный строй. В иконе не выражено чувство радости, хотя действующие лица возносят хвалу богоматери. Больше того: в резком движении некоторых фигур, в будто беспорядочном мелькании темных и светлых пятен ощущается беспокойство. Автор свободно заполняет поле иконы фигурами, не стремясь к абсолютному равновесию. Свободно интерпретирует он и персонажи. Им присуща простонародность и та мужицкая сила, которая была, очевидно, в почете у псковичей, людей прямых и мужественных.

Иконе «Сошествие во ад» (XIV в., ГРМ, *илл. 25*) свойственно то же настроение тревоги, драматическая напряженность, подчеркнутые горящим красным цветом одежд Христа и Евы. Эти фигуры вместе с Адамом, облаченным в оливково-зеленый хитон, являются центральными в композиции.

Образы святых в псковских иконах исполнены внутренней экспрессии. Примечательны в этом отношении иконы «Анастасия, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» (конец XIV — начало XV в., ГТГ) и особенно «Дмитрий Солунский» (середина XV в., ГРМ). Это совсем не тот блестящий рыцарь, который полюбился новгородцам в образе Георгия Победоносца. Перед нами воин-подвижник, встречающий врага с мечом в одной руке и с крестом в другой. Он полон затаенных мыслей, он замкнут в себе.

На протяжении XV — начала XVI века характер псковской иконописи по существу не претерпевает существенных изменений. Излюбленными остаются красно-зеленый колорит, создающий драматическую напряженность образа, а также статичность поз и обобщенность контуров («Троица», конец XV — начало XVI в., ГТГ).

Впрочем, псковским живописцам не было чуждо стремление к новшествам. Расчищенные фрагменты росписи церкви Успения в Мелётове (1465) интересны необычной иконографией некоторых сцен, включением в них бытовых подробностей, в том числе изображения скомороха. Обращает на себя внимание и характер росписи. Судя по ней, происходит проникновение в монументальную живопись этого времени приемов иконного письма. С другой стороны, здесь еще ощущается выразительность экспрессивно-живописного стиля предшествующего столетия, примером которого для псковичей были росписи церкви Снетогорского монастыря.

Миниатюры псковских рукописей близки новгородским («Псалтырь» XIII—XIV вв., Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В XV веке в них ощутимо влияние западных рукописей («Апостол» 1307 г., Гос. исторический музей; «Евангелие» 1409 г., Гос. исторический музей и др.). Псковские миниатюристы любят украшать заставки и инициалы плетенкой, их тератологический орнамент отличается сложностью. Интересны в псковских рукописях изображения масок и человеческих фигур. Особенно примечателен в этом отношении «Устав» XIII века (ГТГ), где на одной из страниц представлен лежащий человек, отбросивший от себя лопату. Это изображение сопровождается надписью: «Делатель, трудися».

Едва ли не самая замечательная псковская рукопись — «Палея» 1477 года, написанная дьяконом Нестором (Гос. исторический музей), заключающая много занимательных рисунков. Примечательны в них архитектурные фоны, свидетельствующие о знакомстве художника с рукописями западного происхождения.

Драматическая по своему характеру живопись Пскова — особая страница древнерусской художественной культуры. Это искусство мужественное, здоровое, сильное тесной связью с жизнью псковского общества.

ИСКУССТВО МОСКВЫ И ДРУГИХ СРЕДНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ XIV—ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

В XIV веке происходит постепенное возвышение Москвы как центра объединения русских земель. Выгодное географическое положение, способствовавшее развитию торговли, относительная отдаленность от путей, по которым двигались на Русь татарские полчища, дальновидная политика московских князей — потомков Александра Невского — все это послужило быстрому росту авторитета Москвы.

Не случайно с середины XIV столетия ее властители получили титул великих князей московских, а уже при Иване Калите в Москву из Владимира была перенесена кафедра митрополита всея Руси. В борьбе с двумя другими великими княжествами — Тверским и Рязанским, а также с Новгородом Москва в конце концов стала победительницей. Правда, на это потребовалось немало времени. Но уже в последней четверти XIV века, когда был дан решительный отпор Золотой Орде на Куликовом поле, русские люди ощутили в лице Москвы силу, которая могла отныне уверенно противостоять любым захватчикам.

Духовная жизнь Руси этой эпохи получила отражение в ряде литературных произведений. Так, после битвы на Куликовом поле возникли «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище», прославляющие подвиг народа и его вдохновителя Дмитрия Донского. Образцом для автора «Задонщины» являлось «Слово о полку Игореве», что достаточно красноречиво говорит о желании автора выразить патриотические идеи своего времени. В сущности этой же мысли подчинен и «Московский летописный свод» 1409 года, в котором были использованы областные своды и который утверждал значение Москвы как наследницы великой Киевской державы.

Культура Москвы XIV — начала XV века отличается большой многогранностью. Усиливаются связи между различными областями. Москва становится притягательным центром для мастеров не только русских, но и иностранцев. На русской почве они создают произведения, проникнутые духом русской культуры.

При митрополите Феогносте в середине XIV века в Москве работают греческие иконописцы. Памятники живописи свидетельствуют о деятельности в Москве художников — выходцев из Болгарии и Сербии.

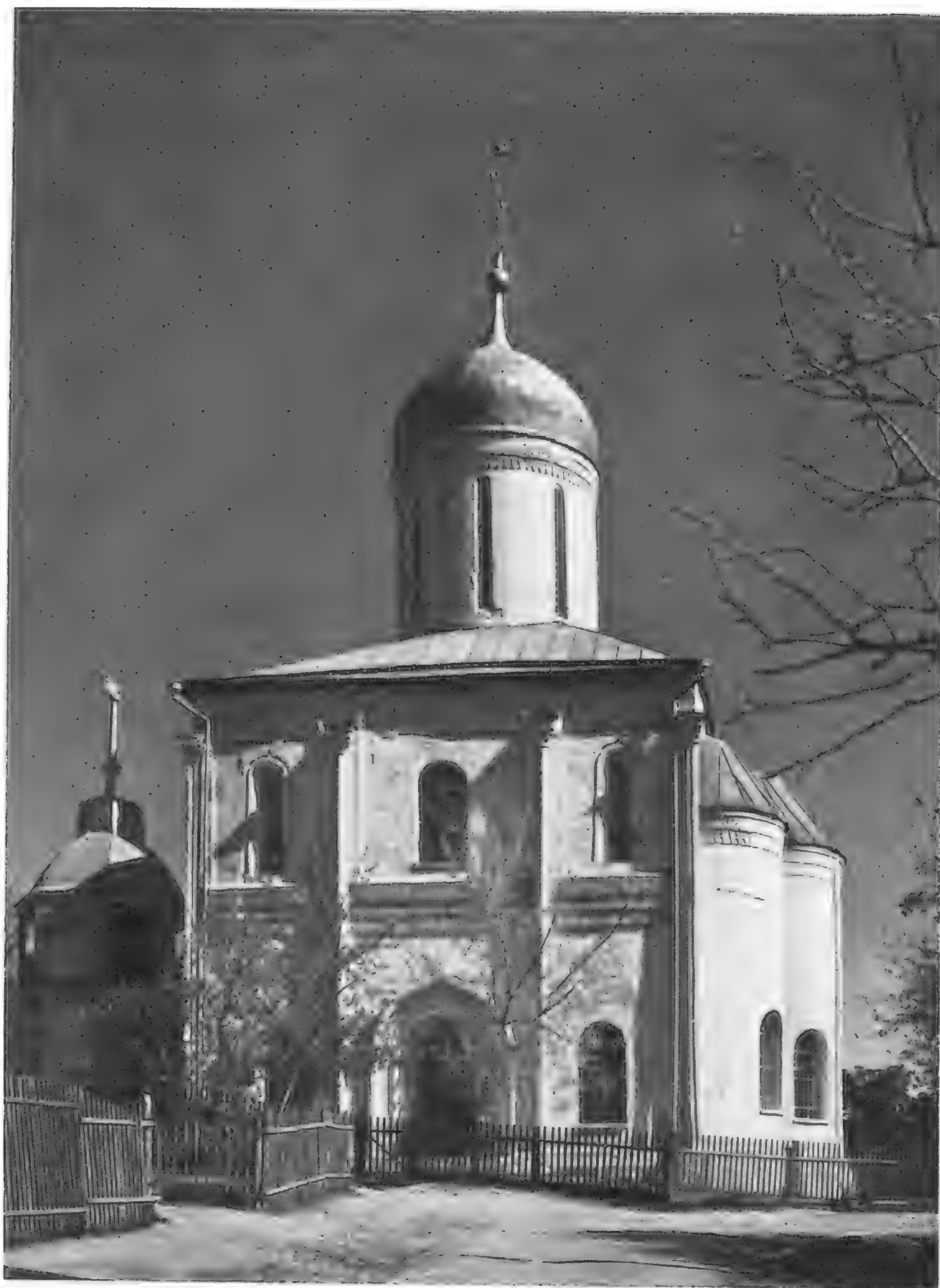
От XIV века сохранились немногие архитектурные памятники Московского княжества, но они дают возможность представить размах строительства и характерные особенности зодчества этого столетия.

До 1326 года Москва была деревянной. Кремль был обнесен деревянными стенами, из дерева ставились и церкви. Лишь в 1326 году был сооружен первый каменный Успенский собор, строительство которого, очевидно, связано с переносом в том же году кафедры митрополита из Владимира в Москву. Образцом для храма послужил Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Авторы других белокаменных московских церквей первой половины XIV века (до наших дней не сохранились) — Иоанна Лествичника (1329), Спаса на Бору (1330), Архангельского собора (1333) ориентировались на традиции владимиро-суздальского зодчества XII—XIII веков, а также на строительную практику зодчих Твери[8].

Важно отметить, что кремлевский ансамбль из трех храмов времени Ивана Калиты во многом определил центр Кремля и в дальнейшем. Хотя эти церкви не сохранились, именно на их месте были воздвигнуты позже стоящие поныне соборы Успенский и Архангельский, а также колокольня Ивана Великого. Живописность кремлевского ансамбля была, видимо, достаточно выражена еще в XIV веке.

Строительство в Москве в первой половине XIV века говорит о желании князей подчеркнуть ее политический и церковный авторитет. В то же время использование архитектурных традиций Великого княжества Владимирского свидетельствует о совершенно определенной политической ориентации московских князей. Уже в это время они мыслят Москву как центр, призванный объединить все русские земли, как наследницу великодержавной власти Киева и Владимира.

26. Собор Андроникова монастыря в Москве. До 1427 г.



27. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

Не случайно сын Ивана Калиты Семион Гордый присваивает себе титул великого князя всея Руси.

Еще более интенсивным стало строительство в Московском княжестве в 60-е — 80-е годы. Дмитрий Донской в течение очень короткого времени (1367—1368) сменил деревянные кремлевские стены Ивана Калиты на каменные, расширив к северу и востоку территорию Кремля почти до современной его площади. Москва превратилась в крепость, построенную по всем правилам инженерного искусства того времени. Но строители, естественно, учитывали и художественные задачи при возведении Кремля. Угловые и надвратные башни (видимо, их было шесть) придавали белокаменной крепости очень живописный вид, равно как ансамбль соборной площади и обширного княжеского дворца. Тогда же в Кремле был сооружен собор Чуда архангела Михаила (1365, перестроен в XV в.) и трапезная Чудова монастыря — резиденции митрополита Алексея (не сохранились). Большое строительство велось в это время в Коломне и Серпухове — форпостах Москвы на пути к югу. Из церковных сооружений в этих городах особенно величественным, видимо, был шестистолпный Успенский собор в Коломне (1379—1382), известный по более позднему описанию Павла Алеппского.

Так же, как во времена Ивана Калиты, зодчие Дмитрия Донского ориентировались на памятники Владимира, тем более, что владения этого княжества во второй половине XIV века стали принадлежать Москве. Именно в это время была перенесена в Москву икона «Владимирская богоматерь». Традиции искусства древнего Владимира стали официальными государственными художественными традициями Москвы, и следование им определило пути развития архитектуры времени Дмитрия Донского. Впрочем, и при его преемниках эти традиции не переставали играть важную роль, хотя новое время внесло свои коррективы и в зодчество и в живопись конца XIV — начала XV века.

Изыскания Н. Н. Воронина дают представление о двух кремлевских храмах, сооруженных в последнем десятилетии XIV столетия,— Благовещенской церкви и церкви Рождества [9]. О характере последней свидетельствует реставрированный перспективный западный портал со сложным уступчатым килевидным архивольтом.

Интенсивное строительство велось в конце XIV — начале XV века во многих городах Московского княжества. Среди сохранившихся памятников особенное значение имеют соборы в Звенигороде, Саввино-Сторожевском и Троице-Сергиевом монастырях.

Собор Успения богоматери на Городке в Звенигороде, сооруженный князем Юрием на рубеже XIV—XV веков,— великолепный пример раннемосковского зодчества *(илл. 27)*. Храм производит большое впечатление своей легкостью, гармоничным соотношением объемов, изяществом пропорций. Это типичный пример восходящей к архитектуре Владимира однокупольной трехнефной церкви с тремя апсидами. Фасады храма делятся на три части, что подчеркнуто полуколонками с изящными капителями и абаками, украшенными орнаментом. Более тонкие тяги членят и апсиды, средняя из которых выше двух крайних. Под низкими окнами, завершение которых было также килевидным, идет орнаментальный, состоящий из трех лент фриз изящного и тонкого рисунка. Теперешнее покрытие храма не соответствует первоначальному. Оно было позакомарным, причем килевидным закомарам соответствовали килевидные перспективные порталы.

Красивым и пышным было завершение собора. Основание барабана скрывалось венцом декоративных килевидных кокошников. Храм стоял на высоком цоколе, и к порталам вели широкие лестницы.

Успенский собор на Городке в Звенигороде привлекал своей стройностью и легкостью, что подчеркивалось вертикальным ритмом здания — полуколонками фасадов, повышенной средней апсидой, венчающим здание легким барабаном, ритмом много раз повторяющихся килевидных завершений порталов, оконных проемов, закомар, кокошников. Храм отличался той же уравновешенностью частей, гармоничностью, что и лучшие постройки Владимира XII века.

Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря (1405—1407) по своему плану и конфигурации объемов в общем повторил собор в Звенигороде. Но художественный образ его иной. Тяжелее пропорции этого храма, в нем больше внушительности и представительности. Это впечатление возникает благодаря пониженным апсидам, широким пилястрам, членящим фасады, массивному барабану, который покоится на отчетливо выступающем постаменте. Характерно, что пилястры фасадов соответствуют внутренним членениям храма, тогда как в Успенском соборе на Городке в

28. Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря в Загорске. 1422 г.

Звенигороде колонки — чисто декоративный мотив, подчеркивающий вертикальный ритм здания.

Собор Саввино-Сторожевского монастыря представляет тот архитектурный тип здания, который сложился в московском зодчестве на рубеже XIV—XV веков. Близок ему Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1422, *илл. 28*). Вместе с тем его особенности свидетельствуют о напряженных творческих поисках зодчего. Это храм-мавзолей, здесь покоится прах основателя монастыря Сергия. Назначение определило и облик храма. Строитель стремился придать ему характер надгробного сооружения, подчеркнуть членения фасадов, их симметричность. Он придал общему объему храма ясно видимую пирамидальность, наклонив стены к центру. Строгая центричность здания подчеркнута тем, что барабан купола сдвинут к востоку.

Завершение храма первоначально было позакомарным. Но килевидные закомары являлись целиком декоративными и не несли никаких конструктивных функций. Собор украшают ленты декоративного фриза под окнами и у основания купола. Это декоративное оформление, не нарушая строгой суровости храма, подчеркивает монолитную гладь стен, мужественный характер здания.

Сооруженный до 1427 года, собор Андроникова монастыря *(илл. 26)* решительно отличается от храмов Звенигорода, Саввино-Сторожевского и Троице-Сергиева монастырей прежде всего характером завершения, очень сложного и пышного. Средние членения фасадов собора значительно выше и шире крайних. Наверху они килевидные, так что завершение всего фасада в целом приобрело характер трехлопастной килевидной арки. Над четвериком постамента купола возвышается восьмерик, оформленный килевидными кокошниками. Наконец, над этим восьмериком помещен еще один ряд декоративных кокошников, над которым поднимается стройный купол, украшенный полуколонками. Таким образом, вся композиция храма

29. Успение. Икона (оборотная сторона иконы «Донская богоматерь»). Конец XIV в.

отличается пирамидальностью, стремлением ввысь, которое выражено и внутри храма, особенно в высоком и просторном подкупольном пространстве. Характерно, что в противоположность Троицкому собору Троице-Сергиева монастыря внешнее членение собора Андроникова монастыря отвечает его внутреннему членению — четырем столбам внутри храма соответствуют пилястры фасадов.

Строительная деятельность московских князей в XIV — начале XV века была важным государственным актом. Поднимающаяся Москва притягивала к себе архитекторов и художников со всей Руси. Не случайно в рассказе о постройке Троице-Сергиева монастыря сообщается, что игумен Никон «собирает отовсюду зодчих и каменосечца мудра и плинфостроители».

Московская архитектура конца XIV — начала XV века демонстрирует в целом следование древним архитектурным традициям. Но вместе с тем ей присущи черты, свидетельствующие об упорных творческих исканиях. Эта архитектура отвечала требованиям эпохи, для которой характерны подъем национального самосознания, стремление к объединению Руси, новый взгляд на человека и его возможности. Хотя зодчество Москвы в это время и отличается противоречивым характером, все же можно отметить стремление строителей к созданию стройного динамичного образа храма, радующего глаз своими правильными пропорциями и строгим, но выразительным декоративным убранством. Не случайно почти все храмы подняты на высокий цоколь, что делает их более представительными и обозримыми с дальнего расстояния. Существенные изменения происходят и в интерьере церквей. Они лишаются хоров, и благодаря этому внутреннее пространство становится более просторным и целостным.

Живопись Московского княжества XIV века характеризуется обилием различных направлений, так что об искусстве дорублевского периода нельзя говорить как о едином явлении. В произведениях первой половины столетия еще ощущаются традиции живописи XIII века. Типичный памятник этого стиля миниатюры и заставки «Сийского евангелия» (1339—1340), автором которых, возможно, был некий Иоанн [10]. В композиции «Отослание апостолов на проповедь» коротконогие и большеголовые фигуры учеников Христа живо напоминают облик святых в некоторых иконах и росписях XII—XIII веков. В то же время ясный, сияющий колорит этой миниатюры отличается от сумрачного колорита произведений XIII столетия.

О воздействии древних традиций свидетельствуют и несколько сохранившихся икон начала и середины XIV столетия, происходящих из Коломны и Москвы («Никола с житием», «Богоматерь Мати молебница», «Спас Ярое Око», «Борис и Глеб на конях», «Борис и Глеб с житием» — все в ГТГ, *илл. 47*). В этих иконах проявляются и новые тенденции. Так, например, в иконе «Борис и Глеб», в которой проступает воздействие псковской живописи, пространственное решение ландшафта отвечает новым веяниям в живописи этой эпохи — он разработан подробнее, в иконе ощущается пространственная глубина. Авторы этих икон великолепно строят композицию, подчеркивая главное и опуская второстепенное. Хотя они следуют установившимся канонам, в их искусстве получают отражение новые чувства и стремления. В облике богоматери в иконе «Богоматерь Мати молебница» выражена большая теплота и человечность. Фигуры Бориса и Глеба в иконе «Борис и Глеб», восседающих на стройных конях, отмечены изяществом и элегантностью. Интерес художников к личности человека проявляется в характере ликов святых. В чертах лица князя Бориса чувствуется нечто своеобразное, некая мягкость, умиротворенность. В какой-то мере образ Бориса предвосхищает образы Андрея Рублева.

Неизвестны авторы этих икон, но можно предположить, что ими были русские художники. Известны имена некоторых русских мастеров середины XIV века: летопись упоминает, что в Москве наряду с греческими живописцами, приглашенными из Константинополя митрополитом Феогностом для росписи в 1344 году Успенского собора, в Архангельском соборе работали мастера Захарий, Дионисий, Иосиф, Николай, а в церкви Спаса на Бору — Гайтан, Семен и Иван.

Иконы второй половины XIV столетия свидетельствуют о существовании самых различных художественных направлений в московской живописи. Так, икона

30. Преображение. Икона. Начало XV в.

31. Ангел. Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е гг. XIV в.

«Праздники» (ГТГ) конца века тяготеет к тому течению, которое питалось давними традициями, хотя автор ее не пренебрегал и достижениями живописи XIV столетия, о чем говорят хорошо разработанные архитектурные и пейзажные фоны и динамика фигур. Гораздо более утонченной, восходящей к столичному византийскому искусству представляется великолепная икона «Благовещение» (ГТГ, конец XIV в.) с ее уравновешенной композицией, богатым архитектурным фоном, подчеркивающим характер фигур богоматери и архангела, красивым сочетанием густых, интенсивных красок. Близка этому произведению икона «Богоматерь Одигитрия», исполненная около 1397 года (ГТГ).

Необыкновенный интерес представляют две иконы, которые связываются с Феофаном Греком. Одна из них — «Преображение» начала XV века (ГТГ, *илл. 30*). Верхней части композиции с сияющей фигурой Христа, облаченного в белые, как снег, одежды, и фигурами склонившихся перед ним Моисея и Ильи противопоставлена нижняя часть с фигурами упавших апостолов — они изображены в сложных ракурсах, полных экспрессии. С удивительным мастерством решена икона в колористическом отношении. Особенно замечательны голубые и синие рефлексы на горках, на одеждах апостолов, Моисея, Ильи.

В другой иконе — «Донская богоматерь» (конец XIV в., ГТГ) разрабатывается тот же тип «Умиления», что и в знаменитой «Владимирской богоматери». Но художник решительно переосмысливает этот самый почитаемый на Руси образ. В нем нет отрешенности и трагической задумчивости. Художник изобразил мать, нежно ласкающую своего младенца, и такая трактовка традиционного образа отражает то новое, что появилось в духовном мире людей, в их чувствах и настроениях.

Художественный образ «Успения» на оборотной стороне «Донской богоматери» напряженный и драматичный (*илл. 29*). Апостолы горестно склонились у ложа богоматери. Над ними возвышается величественная фигура Христа, который держит в ладонях душу Марии. Внутреннее напряжение усиливается благодаря сочетанию интенсивных синих, зеленых, красных тонов. Эти тона, не нарушая строгой архитектоничности композиции, создают атмосферу беспокойства, волнения. Образы апостолов напоминают персонажи новгородской Волотовской росписи. Если автором иконы «Донская богоматерь» и не является Феофан Грек (многие ученые приписывают икону его кисти), то тем более интересен и значителен факт проникновения новгородского искусства на московскую почву. Да и могло ли быть иначе? Живопись Новгорода различными путями попадала в Москву и не могла не оказывать влияния на местных художников. Значение ее возросло, естественно, еще больше, после того как в Москве обосновался Феофан, во многом определивший характер новгородской живописи 70-х—80-х годов XIV века.

Возможно, что именно с его мастерской связано знаменитое «Евангелие Хитрово» (начало XV в., Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), хотя некоторые исследователи приписывают миниатюры этого евангелия Андрею Рублеву [11]. Вписанная в круг фигура ангела, символа евангелиста Матфея, исполнена монументальной значительности (*илл. 31*). Вместе с тем в ней великолепно передано энергичное движение. Устойчивость фигуры создается с помощью линейного и красочного ритма, который пронизывает все изображение. Это совершенное произведение искусства. Гармония, достигнутая в нем художником, заставляет вспомнить творения античных мастеров.

Определяющую роль в формировании московской живописи сыграл Андрей Рублев (около 1370—1430), в творчестве которого в наиболее яркой и высокохудожественной форме раскрылись идеалы времени национального подъема Руси.

Имя Андрея Рублева впервые упоминается в летописи вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца в связи с росписью московского Благовещенского собора в 1405 году. В 1408 году он с Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире. В середине двадцатых годов Рублев и Даниил работают уже в Троице-Сергиевом монастыре над росписью только что отстроенного Троицкого собора. Возможно, что именно тогда создана Рублевым знаменитая икона «Троица», хотя не исключена возможность, что она была написана около 1411 года, когда на том месте, где позднее был сооружен каменный Троицкий собор, возникла деревянная Троицкая церковь. Последняя работа Рублева (уже без Даниила) связана с росписью Спасского собора Андроникова монастыря [12].

Рублев начал свой творческий путь в годы большого патриотического подъема после Куликовской битвы. Идея единства народа перед лицом врага красной нитью проходит через литературные памятники эпохи. Эта идея вдохновляла и Рублева, своеобразно преломляясь в его искусстве. Идеал согласной жизни, полной покоя и умиротворения,— это новый идеал искусства, получивший в лице Рублева своего наиболее яркого

32. Андрей Рублев. Преображение. Икона из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 г.

и вдохновенного поэта. Высокая нравственная ценность человека получает в творчестве Рублева глубокое выражение. Не страстный душевный порыв, не сила воинского подвига, а самоуглубление, созерцание той внутренней красоты, которая заключена в душе человека,— вот в чем находит Рублев высшее удовлетворение как художник.

Ранние произведения Рублева не дошли до нас, если не считать приписываемой ему полуфигуры св. Лавра на юго-восточном столбе Успенского собора на Городке в Звенигороде (ок. 1400). Хотя эта работа может дать лишь слабое представление об искусстве мастера, она все же свидетельствует о стремлении создать образ, исполненный спокойной сосредоточенности [13].

Согласно летописи в 1405 году Феофан Грек, Прохор с Городца и Рублев работали над росписью Благовещенского собора в Московском Кремле. Этой же артели художников принадлежит и иконостас храма. Видимо, Прохор и Рублев являются авторами праздничного чина из четырнадцати икон (находящиеся здесь еще две иконы «Проповедь Христа во храме» и «Уверение Фомы» написаны в XVI в.). Есть основание предполагать, что по крайней мере семь икон из четырнадцати принадлежат кисти Рублева («Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Преображение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим») [14].

Сравнение иконы «Преображение» из Благовещенского собора *(илл. 32)* с иконой «Преображение», о которой шла речь выше и которая относится к кругу Феофана Грека, позволяет увидеть то новое, что пришло в искусство вместе с Рублевым. Его икону отличает удивительно тонкая колористическая гармония. Нежные зеленоватые тона различных оттенков, соединенные с розовато-лиловым, золотистым и белым, создают изысканную колористическую гамму; ей соответствует и весь образный строй иконы. В противоположность «Преображению» круга Феофана, где изображенное событие воспринимается с его драматической стороны, в иконе Рублева все полно умиротворенности и какой-то особенной благости. Христос и склонившиеся перед ним Илья и Моисей являют собой традиционную деисусную композицию. В то же время фигура Христа — это не образ ослепительного божества, повергшего в ужас присутствующих, она исполнена спокойного величия и торжественности.

Угловатости и жесткости композиционного решения в иконе круга Феофана противостоит в иконе Рублева плавность и музыкальная ясность линейных ритмов. Очертания фигур спокойны, они не прерываются резкими складками одежд. Внешний абрис фигур Ильи и Моисея смыкается с очертанием ореола, на фоне которого расположен Христос, образуя почти правильную форму полукруга. Собственно говоря, эта форма полукруга и является лейтмотивом линейного решения иконы, которая сообщает ей целостность и внутреннее единство.

Однако, несмотря на все различие рассматриваемых икон, следует отметить, что Рублев много взял от своего старшего современника. Правда, он мог и не знать именно этой иконы феофановского круга. Но ему были известны искусство Феофана и стиль новгородской иконописи. Больше того, он, конечно, использовал достижения новгородцев и Феофана Грека. Достаточно взглянуть на фигуры апостолов в иконе «Преображение»: Рублев стремится так же очертить эти фигуры одной непрерывной линией, ему нравятся широкие параболы, в которых чувствуется и сила и художественная свобода. Но в сюжете, где современники видят возможность показать лишь чудесное явление, смятение и страх присутствующих при нем, Рублев находит возможность выразить мысль о гармонии, проникающей во все окружающее, о согласии чувств, о торжественном величии, которым чужды душевное смятение и драматические коллизии.

В сущности, то же чувство благости, душевного расположения, гармоничного равновесия пронизывает и фрески Успенского собора во Владимире, где Рублев работал вместе с Даниилом и, наверное, еще с какими-то мастерами, которые исполняли менее ответственные части росписи.

Фрески Успенского собора сохранились далеко не полностью. Уцелели фрагменты композиции «Страшного суда» в западной части храма, несколько фигур отшельников и отдельные фрагменты других композиций. Да и то, что осталось от росписи, испорчено временем, побелкой и плохой реставрацией в XIX веке. В композиции «Страшного суда» различают работу двух мастеров. Очевидно, этими мастерами были Рублев и Даниил. Однако это разграничение представляет собой еще не решенную окончательную проблему.

Несмотря на драматический характер сюжета, композиция «Страшного суда» полна торжественного покоя. Кульминацией здесь является образ Христа во славе. Не случайно он помещен на своде центрального нефа. Ниже расположены композиции с изображением восседающих апостолов и ангелов *(илл. 34)*. Здесь же, на склонах западной арки,— стройные фигуры трубящих ангелов, возвещающих о начале Страшного суда. Помимо отдельных изображений и сцен, в обширную композицию «Страшного суда» входит великолепная фреска «Шествие святых в рай» на своде южного нефа.

Концепция композиции «Страшного суда» решительно отличается от понимания этого события, свойственного древнерусским художникам предшествующего времени, а также византийскому и западноевропейскому искусству. «В Византии обычно подчеркивалась идея кары и возмездия,— замечает В. Н. Лазарев.— В живописи Успенского собора торжествует идея всепрощения... И в ангелах, и в апостолах, и в святых нет никакой суровости. Они полны приветливости, полны готовности прийти на помощь ближнему. Вот почему светятся такой радостью лица праведников: им нечего бояться: они знают, что судья будет милостив к ним. Работавшие в Успенском соборе мастера сумели придать даже сцене «Страшного суда» просветленный характер. В истолковании этого события они решительно порвали с византийской традицией, столь сильно дававшей о себе знать во фресках Нередицы. Они очеловечили образы святых и заставили сильнее звучать примирительные нотки» [15].

Действительно, в росписи Успенского собора лики святых, апостолов, праведников отличает просветленность выражения. Исполнены задушевности образы апостола Иоанна и Иоанна Предтечи. В их лицах — необыкновенная мягкость, во взгляде — расположение, доброта, любовь. Эти изображения предвосхищают

33. Андрей Рублев. Спас. Икона из деисусного чина собора Рождества богородицы Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом. Начало XV в.

34. Андрей Рублев. Голова апостола Петра. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. 1408 г.

образы знаменитой иконы «Троица» Рублева. Им свойственны созерцательность, светлое раздумье.

Важная особенность фресок Успенского собора — русские типы лиц (в противоположность традиционным византийским), а также тяготение к массовым, хоровым сценам. Как образец такой массовой сцены особенно примечательна фреска «Шествие святых в рай» [16]. Вся сцена воспринимается, действительно, как шествие народа, возглавляемое апостолами Петром, Павлом и Иоанном.

Роспись Успенского собора — величайшее художественное достижение Рублева и Даниила Черного и новая ступень в развитии древнерусской живописи, в частности живописи монументальной. Она свидетельствует о новом взгляде художников на мир, на человека, на нравственные ценности.

Одновременно с этой росписью той же артелью художников, которую возглавляли Рублев и Даниил, создавался иконостас Успенского собора. Изумительное чувство силуэта позволило художникам достичь большой эмоциональной выразительности при очень экономном использовании художественных средств. Иконы «Спаса в силах», богоматери, Иоанна Предтечи (*илл. 35*), архангелов, апостолов, отцов церкви поражают величественностью образов. Мягкость, задушевность, свойственные образам Рублева, сочетаются здесь с нравственной убежденностью, выражают душевную стойкость, кристальную ясность внутреннего мира.

Перед тем как начать работу в середине 20-х годов XV века в Троице-Сергиевом монастыре Рублев создал одно из своих самых обаятельных произведений — деисусный чин для собора Рождества богородицы Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом. От чина сохранились лишь три иконы, и то в сильно поврежденном состоянии: Спас, архангел Михаил и апостол Павел. Особенно замечателен образ Спаса (*илл. 33*). В. Н. Лазарев справедливо сопоставляет его с образом Христа в тимпане «Королевского портала» Шартрского собора [17], подчеркивая присущую и тому и другому удивительную человечность. В звенигородском Спасе нет ничего от византийской суровости и догматичности. Он величествен, но он обращен к людям. В его взоре, устремленном на зрителя, ощущается и мудрость, и доброта. Облик Христа — национально-русский, что усилило убедительность этого образа. Отказываясь от византийских образцов, Рублев стремился найти свой идеал в реальной жизни, разумеется, интерпретируя ее в соответствии с задачами религиозного искусства. «В образе Спаса,— отмечает Н. А. Демина,— отразилась как бы вся мощь творческих сил гениального мастера, готовых излиться в окружающий мир. Рублевский Спас полон внимания к человеку, способен все понять, он воплощение благожелательности и справедливости» [18].

Высокий гуманизм искусства Рублева, ясность и чистота его нравственных идеалов, изумительное мастерство с наибольшей полнотой и силой проявились в самом совершенном его творении — иконе «Троица» (ГТГ, *илл. 37*), написанной в память Сергия Радонежского. Исследователи творчества художника не единодушны в определении даты создания иконы. Она колеблется между 1411 и 1427 годами.

В «Троице» покоряет подлинно классическая ясность художественного образа, та завершенность и то чувство меры, которые присущи великим творениям искусства. Рассчитанная на длительное созерцание, она является плодом не только величайшего творческого вдохновения, но и проникновенных размышлений.

«Троица» — произведение весьма сложное по своему содержанию и в то же время удивительно ясное по своей идейной направленности. Сюжет «Троицы» — изображение трех ангелов, явившихся под видом путников Аврааму и Сарре, получает во второй половине XIV века широкое распространение. Это во многом объясняется борьбой церкви с различными еретическими учениями, не принимавшими, в частности, догмат о триединстве бога. Таким образом, обращение Рублева к данному сюжету было не случайным. К тому же икона, созданная в память Сергия Радонежского, была предназначена для церкви, построенной на месте погребения Сергия и посвященной, как и весь монастырь, Троице. Этот библейский сюжет был изображен Рублевым, возможно, и потому, что сам Сергий особенно почитал троицу, желая, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавист-

ной розни мира сего». И в произведениях Рублева через религиозный сюжет раскрывается мысль о необходимости единения всех русских людей.

Композиция «Троицы» отмечена светлой печалью. Три ангела — ипостаси бога-отца, бога-сына, бога — духа святого — ведут тихую беседу. Перед ними евхаристическая чаша с головой жертвенного тельца, символизирующая жертву Христа. Склонившись друг к другу, они исполнены согласия, любви и самоотречения во имя этой любви.

Рублев намеренно отстраняется от всего, что может внести в икону элементы событийности, жанровости. Действие в иконе отсутствует, есть лишь легкие наклоны голов, плавные, благословляющие жесты рук. Стройная архитектурная кулиса, легкий силуэт дерева, дуба мамврийского, и скала — напоминание о том, откуда пришли путники; стол и чаша с тельцом — единственное, что указывает на место действия.

Все три ангела равны между собой. Не случайно среди исследователей, изучавших икону, нет единого мнения относительно того, кто из ангелов является ипостасью отца. Но для Рублева не это, видимо, было главным: ему прежде всего хотелось выразить идею единства, воплотить идеал самопожертвования, любви, справедливости, добра и нравственной красоты.

В символическом религиозном образе Рублев выразил мысли, глубоко волновавшие его современников. По этому поводу М. В. Алпатов писал: «Догматический символ в художественном истолковании Рублева приобрел для русских людей того времени глубоко жизненный смысл. Образ должен был рисовать пример нравственного подвига. Суровая действительность требовала от людей самоотверженности. Великому мастеру удалось воплотить это требование в эстетически возвышенном образе. В «Троице» Рублева настроение грусти разрешается в гармонии целого» [19].

Какими же средствами в иконе «Троица» достигает Рублев впечатления единства и настроения светлой, спокойной грусти?

Основой композиционного решения является круг, образуемый очертанием фигур сидящих ангелов. Мягкие круглящиеся параболические линии повторяются как лейтмотив в линейном построении композиции — в абрисе фигур, нимбов, крыльев. Прямые линии стола, посохов, подножий, складок одежды лишь подчеркивают главенство плавных очертаний.

Не меньшее значение имеет в иконе «Троица», как, впрочем, и во всех других произведениях мастера, колорит. Краски иконы нежны и прозрачны, они словно излучают свет. Уже давно было отмечено, что сочетание знаменитого рублевского «голубца» и нежно-зеленого цвета можно уподобить полю зеленеющей ржи с цветущими васильками. В самом деле, это сочетание вносит в икону особое настроение светлой радости, нежности, чистоты. Но помимо этого, сине-голубой и зеленый цвета имеют в данном случае глубокий смысл, символизируя божество и надежду. Цветовая гамма отличается редкостной тонкостью и гармонией. Лучезарная палитра Рублева в «Троице», его композиционный дар — все направлено на то, чтобы предельно ясно выразить основную мысль.

«Троица» Рублева стала высоким образцом для многих поколений древнерусских мастеров. Это гениальное произведение возникло в общеевропейском русле

35. Андрей Рублев. Иоанн Предтеча Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 г.

36. Явление ангела святым женам. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря в Загорске. 1425—1427 гг.

гуманистических идей XIII — начала XV века. Призывы к любви и нравственному самосовершенствованию Григория Паламы — одного из столпов исихазма в Византии середины XIV века, проповедь любви ко всему живому Франциска Ассизского, гражданский идеал справедливости Данте — все эти идейно-нравственные устремления были рождены в разные сроки и при различных исторических обстоятельствах. И все же они представляют собой звенья одной цепи в духовной жизни людей этой эпохи. Такое же звено — и искусство Рублева, обусловленное вполне конкретными историко-общественными условиями на Руси в конце XIV — начале XV столетия.

Одной из последних работ Рублева, Даниила Черного, а также, очевидно, их учеников была роспись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря и иконостас этого же храма. Иконы, входившие в иконостас (например, «Сретение»), сохранились, но мнение относительно принадлежности их Рублеву, Даниилу или их ученикам нельзя считать окончательным. Можно лишь констатировать, что искусство Рублева оказало колоссальное влияние на его современников. В той или иной мере мастера, работавшие либо вместе с ним, либо после его смерти, творили под сильнейшим воздействием его произведений.

Естественно, что художники круга Рублева по-своему интерпретировали его достижения. Одни стремились в своих произведениях к созданию тонких красочных сочетаний, избегая резких цветовых контрастов, присущих иконам Новгорода. Другие использовали композиционные новшества Рублева: их покорила певучесть его линий, ритм которых сообщал необыкновенное внутреннее единство его произведениям. К таким художникам принадлежит и автор замечательной иконы «Явление ангела святым женам» (1425—1428, *илл. 36*) из иконостаса Троицкого собора.

Произведения Рублева в огромной степени определяют лицо московской живописи первой четверти XV века. Но в это же время работали художники иного склада. Некоторые из них представляют собой очень яркие творческие индивидуальности. К ним относится, например, автор великолепной иконы московского Архангельского собора «Архангел Михаил» (начало XV в., *илл. 39*), в которой прославляется ратная доблесть, величие воинского подвига. Изумительное по красоте сочетание насыщенных красных и светло-зеленых тонов определяет эмоциональное содержание иконы и характер образа архангела-воина, облаченного в роскошные доспехи.

На далеких окраинах Московского княжества трудились художники вроде Дионисия Глушицкого (ум. в 1437 г.), произведения которых покоряют наивным простодушием.

Важной областью художественного творчества, близкой иконописи, было и в Московском княжестве, так же, как и в Новгороде, шитье, во многом дополняющее наше представление о живописи. Вышивать умела каждая русская женщина. Но существовали особые мастерские при монастырях, княжеских дворах, богатых боярских домах, откуда выходили великолепные произведения шитья, не уступавшие по своим художественным достоинствам лучшим памятникам искусства Руси. Это были покровы, плащаницы, воздухи, подвесные пелены, закрывавшие иконы, и другие изделия. С помощью шитья создавались целые походные иконостасы, которые, конечно, было гораздо легче перемещать, чем иконы, написанные на тяжелых деревянных досках.

Шитье не просто имитировало икону, так как характер материала диктовал мастерицам свои законы. Тот или иной декоративный эффект зависел от тончайшего подбора цветных шелковых ниток, употребления золотой нити, использования жемчуга, характера и направления стежка. Таким образом, стилистика шитья была, при всем сходстве с иконописью, совсем иной.

Известны произведения шитья, правда, во фрагментах, датируемые XII веком. Среди них — пелена (Гос. исторический музей) и поручи Варлаама Хутынского (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). Но, естественно, гораздо больше произведений сохранилось от времени конца XIV—XV веков. Один из самых ранних точно датированных московских памятников — воздух 1389 года (Гос. исторический музей, *илл. 38*) свидетельствует о тонком вкусе мастерицы — княгини Марии Семеновны. Удивительно деликатен в этом произведении подбор нежных красок — красных, желтых, голубых, коричневых.

Хотя сюжеты шитья были традиционны, каждое произведение имело свою эмоциональную интонацию.

37. Андрей Рублев. Троица. Икона. Между 1411 и 1427 гг.

38. Воздух. 1389 г.

В так называемой «Голубой плащанице» начала XV века (Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник, *илл. 41*) [20] интенсивное звучание густого синего фона создает ощущение напряженного трагизма, усиливая чувство скорби, выраженное фигурами богоматери, Иоанна Богослова и ангелов, склонившихся над телом Христа. Торжественностью и вместе с тем лирической проникновенностью отличается воздух 1410—1413 годов (Гос. исторический музей), где в центре изображено причащение Христом апостолов, а на полях восемнадцать сцен из жития Иоакима и Анны и четыре фигуры евангелистов. Насыщенностью красок отличается покровец с изображением «Троицы с праздниками» второй половины XV века (Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник), свидетельствующий о живых традициях искусства Рублева.

Вышивальщицы отваживались и на создание своеобразных портретных произведений. Таков покров 20-х годов XV века, где представлен Сергий Радонежский (Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник). Обращает на себя внимание острая портретность в изображении Сергия, хотя здесь в полной мере ощущается и условность, присущая шитью.

Скульптура в Московском княжестве XIV — первой половины XV века не получила большого распространения, хотя судить об этом затруднительно, так как многие из памятников деревянной скульптуры погибли во время войн и пожаров. Тем больший интерес представляет деревянная скульптура «Никола Можайский» (XIV в., ГТГ, *илл. 40*), в образе которого своеобразно сочетались благостность святого, мужество воина и репрезентативность донатора.

О характере московской скульптуры в XV столетии некоторое представление могут дать оклады икон, переплеты книг, резные иконки. К лучшим из последних, безусловно, принадлежит панагия мастера Амвросия (1456, Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник, *илл. 43*). Покоряет в этом произведении свобода резьбы, виртуозное владение материалом.

Большинство дошедших до нас памятников резьбы свидетельствует о высоком мастерстве, об умении художников подчинять материал своим задачам. Линии в их работах гибки и пластичны, композиции уравновешенны. Будь это дерево, кость или камень, мастера искусно вписывают изображение в обрамление и вместе с тем достигают определенной эмоциональной выразительности в самых сложных композициях.

Как и все области культуры, прикладное искусство потерпело значительный урон в результате татаро-монгольского нашествия. Однако уже в XIV веке оно стало развиваться достаточно интенсивно. Восстанавливались и давали продукцию различные художественные промыслы, прежде всего деревенские. Рост городов обусловил развитие прикладного искусства в старых и новых художественных центрах. Известны ювелирные изделия, часто подражающие домонгольским образ-

39. Архангел Михаил. Икона из Архангельского собора Московского Кремля. Начало XV в.

40. Никола Можайский. Деревянная скульптура. XIV в.

цам. Восстанавливаются искусство резьбы по камню и медное литье. Сохранившиеся металлические иконки свидетельствуют о влиянии на эту отрасль прикладного искусства деревянной резьбы.

Известные нам памятники в основном датируются второй половиной XIV века, хотя, несомненно, ювелирные мастерские в Московском княжестве существовали и в первой половине столетия. Характерно, что изделия этого времени, украшенные орнаментом, выполненным в технике скани, обнаруживают восточные влияния.

Большую художественную ценность представляют оклады, из которых выделяется оклад «Евангелия» боярина Кошки (1392, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, *илл. 44*), где на фоне сплошного сканого узора помещены небольшие киотцы, а в них — литые фигурки святых и апостолов. В центре оклада находятся изображения деисуса и ангелов. Несмотря на обилие изображений, сообщающих окладу нарядность и даже пышность, мастер сохраняет чувство меры, стремясь к композиционной стройности всего поля.

О мастерстве ювелиров XV века дает представление оклад «Евангелия» (там же), украшенный сканым растительным узором. На этом фоне мастер поместил композицию «Распятие», заключенную в рамку, имеющую форму ромба,— арочки на его углах имитируют архитектурные элементы храмов — килевидную арку или кокошники. По углам оклада расположены изображения евангелистов. Мастер превосходно разместил изображения на поле оклада, создав стройную и по-своему монументальную композицию.

Фантазия мастеров прикладного искусства всегда имела под собой реальную почву. Так, уравновешенность, архитектоничность их лучших изделий во многом связана с использованием архитектурных форм. Примером может служить кадило 1405 года из Троице-Сергиева монастыря. Его формы помогли реконструировать покрытие собора Саввино-Сторожевского монастыря.

Искусство чеканки достигло к XV веку большого совершенства. Помимо названных работ, следует упомянуть великолепный оклад «Владимирской богоматери» (1410—1431, Оружейная палата Московского Кремля), складень-триптих 1412 года мастера Лукиана (Музеи Московского Кремля), щедро украшенный различными орнаментальными узорами.

Изделий прикладного искусства XV века, особенно второй его половины, сохранилось много. Это в основном каменные иконки, в которых резчики достигают большого мастерства. Среди произведений уникального характера — яшмовый потир мастера Ивана Фомина (1449, Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник, *илл. 42*). Это изделие может служить примером изменения в самом характере и стиле прикладного искусства великокняжеской Москвы. Массивная ножка подчеркивает устойчивость потира, оканчивается она лепестками, от которых по тулову идут ребрышки. Плавные очертания ножки прерываются утолщением, имитирующим ребергчатые бусины колонок церковных порталов. Сама чаша имеет изящную оправу, украшенную тончайшим сканым узором.

К концу XV века от величавой простоты произведений прикладного искусства прошлых столетий не осталось и следа. Княжеский и церковный быт требовал пышности, декоративного богатства.

41. «Голубая плащаница». Начало XV в.

Живопись ростово-суздальской школы, во многом сохраняя древние традиции живописи Владимирского княжества, обрела в XIV веке новые черты, связанные с общим поступательным ходом развития русского искусства. В дальнейшем ее судьба будет связана с историей обширного Суздальско-Нижегородского княжества, поглощенного в первой четверти XV века Москвой. Впрочем, развитие этой школы не приостановилось и после включения Суздаля и Нижнего Новгорода в Великое княжество Московское. Местные художники продолжали работать, следуя своим традициям, во многом соприкасавшимся с живописью Великого Новгорода.

Такие иконы, как «Никола Зарайский с житием» (конец XIII — начало XIV в., ГТГ) или «Спас Вседержитель» (середина XIII в., ГТГ, *илл. 45*), еще целиком относятся ко времени, которому незнакомы новые веяния искусства XIV века. В то же время по сравнению с владимирской живописью домонгольской поры здесь явно чувствуется отход от прежних живописных традиций. Фигура Николы еще статична и плоскостна. Но в выражении его лица уже нельзя обнаружить непримиримую суровость и непреклонность. Очень выразительны клейма иконы. Рассказ о жизни святого непосредствен и жив. Трактовка многочисленных персонажей хотя и примитивна, но отлично передает характер действия, что вообще характерно для житийных икон этой эпохи.

Образ Николы часто появлялся в древнерусском искусстве; видимо, на ростово-суздальской земле он особенно почитался. Среди многих икон святого отметим житийную икону Николы конца XIV века (ГТГ).

Большой интерес представляет икона «Борис и Глеб» середины XV века (ГТГ). Для этой иконы характерна подчеркнутая плоскостность удлиненных фигур, а также сочетание красных и синих тонов в одежде и белого цвета в фоне. Образы этой иконы отличает аристократичность и одухотворенность.

Исследования последних лет дают возможность выделить суздальскую школу живописи, которая продолжает традиции искусства предшествующего времени. Таким иконам XV века, как «Покров», «Богоматерь Умиление с избранными святыми», «Никола Зарайский» (все — в музее Суздаля), свойственны возвышенность, созерцательность, одухотворенность образов, гармоничность композиции и колорита. Примечательно, что орнамент на одеждах лежит в этих иконах сплошной сеткой, что придает им особенную изысканность.

Далеко еще не полностью исследовано интересное явление в художественной культуре XIV—XV веков —

42. Иван Фомин. Яшмовый потир. 1449 г.

43. Мастер Амвросий. Панагия-складень. 1456 г.

искусство Тверского княжества, игравшего большую политическую роль в жизни Руси. Судить о строительстве в Тверском княжестве можно, основываясь лишь на литературном и изобразительном материале. Известно, что в 80-х годах XIII века в Твери был сооружен Спасо-Преображенский собор — первый белокаменный храм, возведенный на Руси после монгольского нашествия. Предполагают, что собор имел семь куполов. Строители Спасо-Преображенского собора ориентировались на владимирское зодчество XII века, тем самым подчеркивая преемственность Тверского княжества от Великого княжества Владимирского [21].

Есть сведения об одной ранней постройке в Твери — церкви Федора (1323—1325). Не исключена возможность, что мастера, его сооружавшие, приняли участие в строительстве московского Успенского собора (заложен в 1326 г.) [22].

После длительного периода застоя строительство в Тверском княжестве возобновляется в последней четверти XIV века. В эти годы отстраивается кремль, который местные князья стремятся сделать похожим на московский. Характерно, что около Спасского собора возводится в 1407 году рубленая столпообразная звонница. Около собора были возведены и княжеские палаты, к которым примыкали шатровые храмы. По-видимому, ансамбль Тверского кремля производил очень живописное впечатление, что позволяло современникам сравнивать его с Московским Кремлем.

Раскопками обнаружен храм Михаила Архангела в Старице (конец XIV в.). О его внешнем облике можно лишь делать предположения. Куб церкви располагался на цоколе, как и московские постройки; фасады были украшены аркатурно-колончатым фризом. О характере покрытия ничего неизвестно. Очевидно, строители, так же, как и московские зодчие, следовали владимирской архитектурной традиции.

На территории Тверского княжества сохранилась еще одна церковь XV века, дополняющая наше представление о его зодчестве. Это храм Рождества богородицы в селе Городне на Волге, четырехстолпный, кубической формы (1425—1461). Интересны декоративные детали храма — полуколонки, расположенные в углах апсид. Внутреннее помещение просторно благодаря тому, что столбы отодвинуты к стенам.

Несмотря на малое количество сохранившихся памятников, можно говорить о подлинном своеобразии школы древнерусского зодчества в Тверском княжестве. Зодчие его ориентировались на древнюю архитектуру Владимиро-Суздаля, но их искания и достижения вливаются в общее русло развития древнерусского зодчества, особенно ярким выражением которого было зодчество Москвы. Дальнейшие исследования должны прояснить общую картину строительства в Твери.

Не менее сложен вопрос о тверской школе живописи. Правда, контуры ее вырисовываются уже сейчас, так как сохранилось немало икон, которые можно с большей или меньшей долей вероятности приписать этой школе.

Одним из первых тверских памятников изобразительного искусства является знаменитая «Хроника Георгия Амартола» (1294, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), представляющая огромный историко-художественный интерес. Рукопись имеет более ста миниатюр и восходит к киевской живописной школе [23].

44. Оклад «Евангелия боярина Кошки». 1392 г.

45. Спас Вседержитель. Икона (оборот иконы «Грузинская богоматерь») из Покровского монастыря в Суздале. Середина XIII в.

46. Успение Икона. Первая четверть XV в.

От XIV века сохранилось немного памятников тверской иконописи. Прежде всего это царские врата (ГТГ) с изображением Иоанна Златоуста и Василия Великого. Чрезвычайно характерны их лица, отличающиеся подчеркнутой экспрессией.

Тверская школа живописи достигает расцвета в XV веке. В своих исканиях она соприкасается с новгородской школой. Ей чужда утонченность московских памятников рублевского круга — композиции икон четки и весомы. Художники Твери любят холодный голубой цвет, который нередко определяет колористическое решение иконы.

Великолепный памятник тверской живописи — икона «Успение» (первая четверть XV в., ГТГ, *илл. 46*). Композиция полна торжественности и просветленной скорби. Апостолы, склонившись над ложем, горестно оплакивают богоматерь. Выразительны их склоненные фигуры, печальны лица. Образы Христа в голубом ореоле и святых, поддерживаемых ангелами, сообщают иконе особую торжественность. Колорит отличает необычное сочетание тонов — белесо-голубых, лиловых, малиновых, синих, блекло-зеленых.

Подчеркнутая экспрессия образов характерна и для других произведений тверской школы — деисусного чина первой половины XV века (ГТГ) и «Праздников» из Кашинского собора (вторая половина XV в., ГТГ).

Нет сомнения в том, что на территории Тверского княжества процветали различные художественные ремесла, хотя произведений декоративно-прикладного искусства сохранилось мало. К ним относятся металлические «Тверские врата» (середина XIV в., Покровский собор Александровской слободы).

Помимо новгородской, псковской, московской, тверской школ живописи, в XIV—XV веках на Руси, конечно, существовали и другие школы, в частности смоленская. Так, из Смоленска происходит несколько замечательных манускриптов — «Оршанское евангелие» (вторая половина XIV в.), «Онежская псалтырь» (1395) и «Кенигсбергская (или радзвилловская) летопись» (конец XV в.), многочисленные иллюстрации которой изобилуют бытовыми подробностями и свидетельствуют об использовании западных образцов [24]. Свои живописные школы существовали, очевидно, в Рязани, Муроме, Дмитрове и других городах.

47. Борис и Глеб с житием. Икона. XIV в

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV—XVI ВЕКОВ

Во второй половине XV века происходит дальнейшее укрепление Русского государства. Москва присоединяет к себе княжества Ярославское, Ростовское, Рязанское, ей подчиняются сначала Новгород, а затем Псков и могущественное Тверское княжество. Объединение Руси под властью московского великого князя создает предпосылки для присоединения к Русскому государству земель, захваченных татарами. В 1480 году Русь освобождается от татаро-монгольского ига, через восемьдесят лет наносит удар Казанскому ханству, и под ее владычество переходят земли по всему течению Волги. Русское государство распространяется все дальше на восток — к нему присоединяется Приуралье. Иван IV ведет наступательную политику на западе, стремясь открыть путь России к Балтийскому морю. Таким образом, территория Русского государства к концу XVI века значительно расширяется. Уже Иван III получает титул «государя всея Руси».

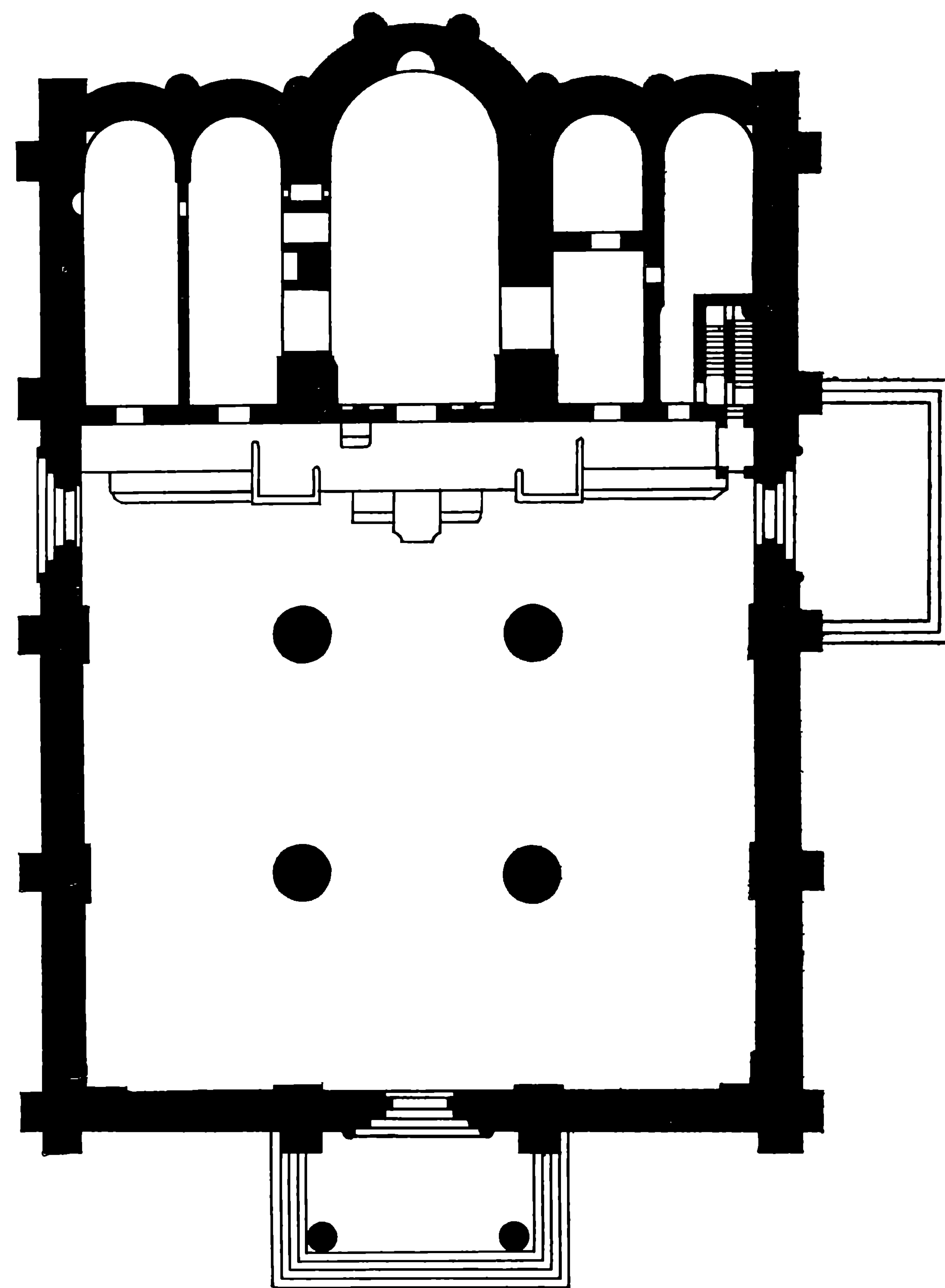
Происходят существенные изменения в самой политической структуре Руси. Она приобретает черты единого централизованного государства. Воздействие центральной власти распространяется на все сферы жизни, включая культуру. Возникает идея «Москва — третий Рим», утверждающая преемственность власти великого князя московского от власти византийских императоров, призванная укрепить самодержавную власть государя всея Руси, придать ей исторически непреложный международный авторитет. В этом тем большая нужда, что Русское государство вступает в активные дипломатические отношения со многими странами, в том числе с Германией, Венецией, Венгрией, Персией, Турцией.

Происходят качественные изменения в культуре. Шире, чем в прошлые века, распространяется просвещение. На церковном соборе 1551 года стоит вопрос о создании училищ для «наученья грамоте». Во второй половине XVI века возникает книгопечатание. Наблюдается стремление обогатиться техническими знаниями, дать объяснение различным природным явлениям. Русские люди все больше проникаются интересом к материальной и духовной жизни других народов. Остротой наблюдения отличается знаменитое «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Присоединение новых земель и интерес к другим странам определяют развитие географии.

Заметно оживляется деятельность в области литературы. Митрополит Макарий создает «Великие Четьи-Минеи», в которых собирает повести о всех святых, чтимых на Руси. Создаются обширные летописные своды, в том числе знаменитый «Лицевой свод» 70-х — 80-х годов. Появляются историко-литературные повести, прославляющие политику московских князей, и собственно исторические сочинения — хронографы. Особая область литературы — сочинения светского характера, как переводные, так и возникшие на основе местного материала. Огромный интерес представляют публицистические выступления Максима Грека, Вассиана Патрикеева, Ивана Пересветова, свидетельствующие о зрелости общественной мысли XVI века.

Для культуры Руси конца XV—XVI веков имели большое значение все более укрепляющиеся связи Русского государства с другими странами. Проявляется большой интерес к истории других народов, в частности истории Кавказа, к борьбе южных славян с турками. Связи с Востоком и Западом были не только торговыми и дипломатическими, но и собственно культурными. В Москву приезжали художники с Балкан, из Далмации, Италии. Выходцы из западных стран, например архитектор Аристотель Фиораванти или врач при дворе Василия III немец Николай Булев, пользовались большим авторитетом.

В эту эпоху менялось само мировосприятие, отношение человека к себе и окружающему миру. Все более глубокому анализу подвергались вопросы нравственного порядка, что особенно ярко проявилось в столкновениях религиозных течений «нестяжателей» и «иосифлян». Возникали еретические учения, отрицавшие основные догматы официальной церкви. Таковы ересь антитринитариев в Новгороде во второй половине XV века или свободомыслие московского кружка еретиков и его крайнего течения, приближавшегося к



48. Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479 гг. План

49. Аристотель Фиораванти. Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479 гг.

атеизму [25]. Еретические движения представляли собой, по существу, антифеодальные демократические движения, свидетельствовавшие и об обострении классовой борьбы на Руси и о растущем самосознании людей той эпохи.

Характерно, что в искусство, религиозное по своему содержанию, все в большей мере проникали идеи, имевшие вполне определенный политический смысл, не говоря уже о все усиливавшемся интересе художников к бытовым подробностям. Меняется постепенно и сам характер искусства, его эмоциональное содержание. Оно становится более жизнерадостным. Все большее значение в нем приобретает торжественная пышность. В то же время в искусстве отчетливее ощущается стихия народного творчества — склонность к узорочью, декоративной яркости, во многом определившая лицо искусства XVII столетия.

Объединение всех русских земель и возникновение общерусского государства обусловили широкую строительную деятельность. Естественно, что особенное внимание было уделено Москве, столице обширного государства. Для строительства в Москве были привлечены мастера из Пскова, Владимира, а также из-за границы. Во второй половине XV века в московском зодчестве складываются типы зданий, которые станут каноническими для архитекторов XVI века.

В 60-х — 70-х годах трудится зодчий и скульптор Василий Дмитриевич Ермолин, участвующий в восстановлении владимирских храмов и кремлевских стен. В 1469 году он возводит трапезную Троице-Сергиева монастыря, ставшую прототипом для трапезных многих монастырей XVI столетия. Об интересных исканиях этих лет свидетельствуют дворец в Угличе (конец XV в.), собор Рождества богородицы Ферапонтова монастыря (1490), Троицкая (Духовская) церковь Троице-Сергиева монастыря (1476) и другие сооружения. В них сочетаются формы московского зодчества предшествующего времени (четкость объемов, сдержанность декора, любовь к килевидным завершениям фасадов) и черты новгородской и псковской архитектуры

50. Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505—1508 гг.

(декор из кирпича, «псковские» звонницы и т. д.). В этом проявляется стремление использовать достижения и новшества строителей многих русских земель.

При Иване III, уделявшем большое внимание обороноспособности Москвы, были предприняты работы по возведению новых стен Кремля (1485—1516). Строителями были итальянцы Марко Руффо, Пьетро Антонио Солари, Алевиз. Возможно, в этих работах участвовал и Аристотель Фиораванти. Привлечение строителей итальянцев дало возможность использовать в строительстве новейшие достижения западноевропейского инженерного искусства. Что же касается самой архитектуры ансамбля кремлевских стен и башен, то она основана на традициях исконно русского зодчества.

Строители почти в целости сохранили расположение стен, воздвигнутых Дмитрием Донским. Сохранился и прежний центр Кремля с группой соборов и княжеским дворцом. Но Кремль, воздвигнутый теперь из кирпича (кирпич в качестве строительного материала со второй половины XV века почти окончательно вытеснил камень), стал производить гораздо более величественное и торжественное впечатление. Стены и башни стали намного выше (шатры башен были возведены в XVII в.), представительнее. Как и сейчас, наиболее живописный вид на Кремль открывался со стороны Москвы-реки. С перестройкой кремлевских соборов значительно изменился и силуэт Кремля. Основным высотным акцентом стал столп Ивана Великого (архитектор Бон Фрязин, 1508), около которого в 30-х годах XVI века Петрок Малый выстроил звонницу. Столп Ивана Великого, как основной ориентир в кремлевском ансамбле, стал с тех пор примером для монастырских и кремлевских ансамблей на Руси.

Центральное сооружение Московского Кремля — Успенский собор (1475—1479, *илл. 48—49*). Возведение Успенского собора начали в 1472 году архитекторы Мышкин и Кравцов. Однако в 1472 году построенное ими здание рухнуло, так как техническая сторона, по заключению псковских мастеров, не отвечала необходимым требованиям. Однако сами псковичи отказались от возведения собора, и тогда Иван III пригласил болонского архитектора и инженера Аристотеля Фиораванти. Итальянец взял за образец Успенский собор во Владимире, значительно переработав и во многом изменив прототип. Построенный им пятикупольный белокаменный храм с пятью апсидами отличает большая четкость и ясность членений. В основу композиции фасада положены пропорции золотого сечения. Собор кажется очень компактным, несмотря на большие размеры. Впечатление компактности достигается благодаря ясно обозначенному основному объему храма, сближенности массивных куполов, маскировке апсид с южной и северной сторон широкими угловыми пилястрами. Аркатурно-колончатый фриз, проходящий ниже середины здания, усиливает массивность собора, его протяженность. Горизонталь фриза нейтрализуется высокими щелевидными окнами фасадов и барабанов куполов, а также пилястрами, членящими фасады на равные части.

В целом Успенский собор производит суровое и величественное впечатление. Его мощное пятиглавие становится примером для русских храмов XVI—XVII веков, своеобразной традицией, которой настойчиво следуют строители последующих лет.

Внутреннее пространство Успенского собора, разделенное на три нефа круглыми столбами, отличается просторностью и большим единством благодаря относительной тонкости столбов, а также небольшой толщине стен.

Современники с восторгом приняли создание Фиораванти. Церковь, по словам летописца, «чюдна велми величеством, и высотою, и светлостию, и звонкостию, и пространьством, такова же прежде того не была в Руси, опроче Владимирскиа церкви...».

Рядом с Успенским собором в 1484—1489 годах псковскими мастерами был сооружен Благовещенский собор *(илл. 51)*. Пристройка в XVI веке приделов усилила живописность храма. Он производит радостное впечатление благодаря обилию декоративных деталей (аркатурный фриз апсид, украшение барабанов куполов) и причудливому ритму килевидных завершений фасадов.

Благовещенский собор хорошо гармонировал с Грановитой палатой (1487—1491), построенной Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Зал второго этажа с мощным столбом посередине, несущим крестовые своды, был самым большим в то время залом на Руси. Грановитая палата — единственное в Кремле сохранившееся гражданское сооружение XV века.

Третий собор, определявший ансамбль Кремля,— Архангельский был возведен Алевизом Новым (1505—1508, *илл. 50*). В основе этого сооружения лежит тра-

51. Благовещенский собор Московского Кремля. 1484—1489 гг.

диционная композиция древнерусского храма кубической формы, увенчанного пятью куполами. В оформлении фасадов Алевиз использовал ренессансные детали, которые очень органично сочетаются с исконно русскими формами. Собор обладает ясно выраженным поэтажным членением фасадов. Вместо лопаток использованы пилястры коринфского ордера. Закомары получили чисто декоративную функцию и украсились раковинами, излюбленными в венецианской архитектуре. В целом Архангельский собор — усыпальница московских князей — обрел почти светский характер. Это противоречие между назначением храма и его нарядным обликом не смущало современников, что объясняется прежде всего изменениями в мировосприятии человека той поры. Суровые, замкнутые твердыни древнерусских храмов уже не соответствовали вкусам людей начала XVI века.

По своему художественному значению Архангельский собор уступает Успенскому собору или храму Василия Блаженного, где с покоряющей силой раскрылись эстетические идеалы русских людей XVI столетия. Однако как провозвестник нового, как выражение общения древнерусского искусства с художественной культурой Запада Архангельский собор представляет очень важное явление. Следует подчеркнуть органичность сочетания в нем старого и нового — свидетельство незаурядного таланта зодчего, его умения подчинить свое творчество новым для себя задачам. Здесь мы встречаемся с явлением, которое имеет много примеров в истории русского искусства,

52. Храм Иоанна Предтечи в селе Дьякове. 1554 г.

когда архитекторы, скульпторы, живописцы, приезжавшие в Россию из разных стран, начинали творить в соответствии с традициями нашего искусства, подчиняясь им и в то же время обогащая русскую художественную культуру формами и идеями, не знакомыми отечественным мастерам.

Зодчество второй половины XV века было блистательным прологом к архитектуре XVI столетия. В царствование Василия III, Ивана Грозного, Бориса Годунова были созданы архитектурные произведения мирового значения. Эти памятники свидетельствуют о напряженных творческих исканиях и исполнены большого жизненного содержания. Не случайно многие храмы этого времени посвящаются определенным событиям, имеющим общенародное, общегосударственное значение, как, например, знаменитый собор Покрова на Красной площади Москвы, сооруженный в честь взятия войсками Ивана IV столицы Казанского ханства.

Архитектура XVI века отличается большим многообразием. Здесь встречаются типы храмов, восходящие к традиционным формам церквей XV века, но здесь есть и здания, свидетельствующие об удивительно свежем творческом мышлении, которое отрицает авторитеты и стремится выразить существенные идеи времени в произведениях, где и известные формы предстают в сочетаниях, не знакомых прошлому. В XVI веке возводятся монументальные храмы с обильной декорацией, рассчитанные на придворные религиозные церемонии. По размерам близки им монастырские соборы, восходящие по своим формам к памятникам XV столетия. Чрезвычайно интересны посадские церкви. Их создатели с большой смелостью осуществляют новые технические, конструктивные и художественные идеи.

Среди посадских храмов обращают на себя внимание церкви в селе Юркине под Москвой (до 1504 г.), Николы в Мясниках в Москве (середина XVI в.) и другие. В них причудливо и в то же время логично сочетаются традиционные черты московского и новгородского зодчества, а также детали ордерной архитектуры, принесенные на русскую почву итальянцами. В этих и других посадских сооружениях переосмысливается, а то и претерпевает коренные изменения тип византийского крестовокупольного храма, что находит свое наиболее полное и яркое выражение в создании шатровых церквей, вообще не знакомых византийской архитектуре.

Более традиционными, ориентирующимися на храмы Московского Кремля, были большие монастырские соборы XVI века. В таких постройках, как соборы в Хутынском монастыре под Новгородом, в Тихвине, в Ростове Великом, в Новодевичьем монастыре в Москве, в Лужецком монастыре под Можайском и других, нетрудно ощутить связь с Успенским собором Московского Кремля, несмотря на порой весьма существенные отличия. Это сходство объясняется и желанием великого князя утвердить славу Москвы по всей Руси и, очевидно, стремлением местного духовенства возвести храмы, подобнi е знаменитому столичному собору. Но, конечно, самым оригинальным и своеобразным созданием архитектуры XVI века был шатровый храм, в котором ярко и глубоко раскрылись художественные идеалы народа, его понимание прекрасного.

Шатровые каменные храмы имеют аналогии в древнерусском деревянном зодчестве, и их связь с ними несомненна. Шатер, видимо, издавна служил покрытием деревянных церквей и крепостных башен. Об этом свидетельствуют ранние памятники деревянной архитектуры, восходящие к XVI и даже к XV векам. Однако некоторые существенные элементы конструкции каменных шатровых храмов говорят о том, что строители следовали также и традициям каменной архитектуры. При этом характер шатровых верхов деревянных церквей, возникших до каменных, неясен. Возможно, они мало походили на шатры каменных построек и были сходны с низкими шатрами деревянных жилых сооружений[26]. Словом, генезис шатровых церквей XVI века пока еще остается невыясненным, хотя зодчие, их сооружавшие, несомненно, использовали опыт строителей предшествующих столетий.

Столпообразный характер церкви Вознесения в селе Коломенском (1530—1532, *илл. 53*) не является новшеством в зодчестве Древней Руси. Известно, что столпообразные сооружения воздвигались и прежде. Наиболее близким ее предшественником был храм-колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. Вся история древнерусской архитектуры свидетельствует о любви русских зодчих к сооружениям, устремленным

53. Церковь Вознесения в селе Коломенском. 1530—1532 гг.

ввысь, господствующим над низкой городской застройкой или равнинным пейзажем. И однако, говоря о церкви Вознесения, летописец отмечает: «Бе же церковь та велми чюдна высотою и красотою и светлостию, такова не бывала прежде того в Руси».

Вознесенская церковь, шедевр древнерусского зодчества, была сооружена по повелению Василия III в честь рождения наследника — Ивана IV. Она являет собой пример торжества смелой творческой мысли и вместе с тем пример классического совершенства и гармонии. Поставленная на крутом берегу Москвы-реки, хорошо обозримая с дальнего расстояния, она покоряет ясностью и кристальной четкостью своих форм, великолепной устремленностью ввысь и одновременно торжественной монументальностью.

Церковь Вознесения — строго центрическое сооружение. В ней отсутствует алтарная апсида. Зато квадратное основание церкви усложнено четырьмя притворами, выступающими из основного объема. Они отмечены широкими пилястрами, обрамляющими фасады, легкими стрелами, подчеркивающими движение вверх, и, наконец, венчающими притворы трехъярусными килевидными кокошниками, которые придают храму декоративную пышность. Возвышающийся над основным нижним объемом восьмерик является переходом к легко возносящемуся шатру. Шатер, покрытый, словно сеткой, белокаменным узором, удивительно органично сочетается с первым и вторым ярусами храма.

Просто и вместе с тем очень выразительно осуществил зодчий постепенный переход от земли к вершине шатра. Храм окружает гульбище, на которое ведут три лестницы. Расположенные не строго симметрично по отношению к главной оси здания, они сообщают ему живописность; в то же время они усиливают впечатление массивности сооружения, словно утверждая его на земле и в окружающем пространстве.

Силуэт церкви Вознесения отличается ясностью и простотой. В ритме чередующихся объемов, подчеркивающих стремление вверх, ощущается особая упругость. Найдено такое их соотношение, что зритель воспринимает и монументальность сооружения, и его необыкновенную легкость.

Важным моментом в церкви Вознесения является применение декоративных деталей итальянского Возрождения наряду с традиционно русскими. Пилястры и капители ордерной архитектуры как снаружи, так и внутри храма, тонко обработанные карнизы, кронштейны, а также мотивы лавровых и дубовых листьев, розеток и другие элементы орнаментики свидетельствуют о том, что все эти формы органично вошли в древнерусскую архитектуру с тех пор, как итальянские мастера стали работать в Московском Кремле.

Храм Иоанна Предтечи в Дьякове (1553—1554, *илл. 52*) продолжал искания древнерусских зодчих. Он состоит из центрального массивного восьмерика и прилегающих к нему по углам четырех маленьких восьмериков. Хотя в восточной стороне церкви расположена апсида и таким образом в плане выделена ориентация храма с запада на восток, снаружи он воспринимается как центрическое сооружение.

Строитель Дьяковской церкви творчески сочетал в своем сооружении традиционный пятикупольный храм со столпообразными колокольнями-церквами, объединенными общим цоколем,— тип сооружения, полюбившийся зодчим XVI века. Его храм производит величавое впечатление, он лишен динамичности церкви Вознесения и в то же время отличается монументальностью, свойственной древнерусскому зодчеству. Необычный вид придают храму различные формы и детали, заимствованные у псковских зодчих и итальянских архитекторов. У псковичей автор позаимствовал мощные столбы, поддерживающие центральный купол, звонницу, фронтоны, у итальянцев — машикули, круглые окна в кокошниках, тонко профилированные карнизы.

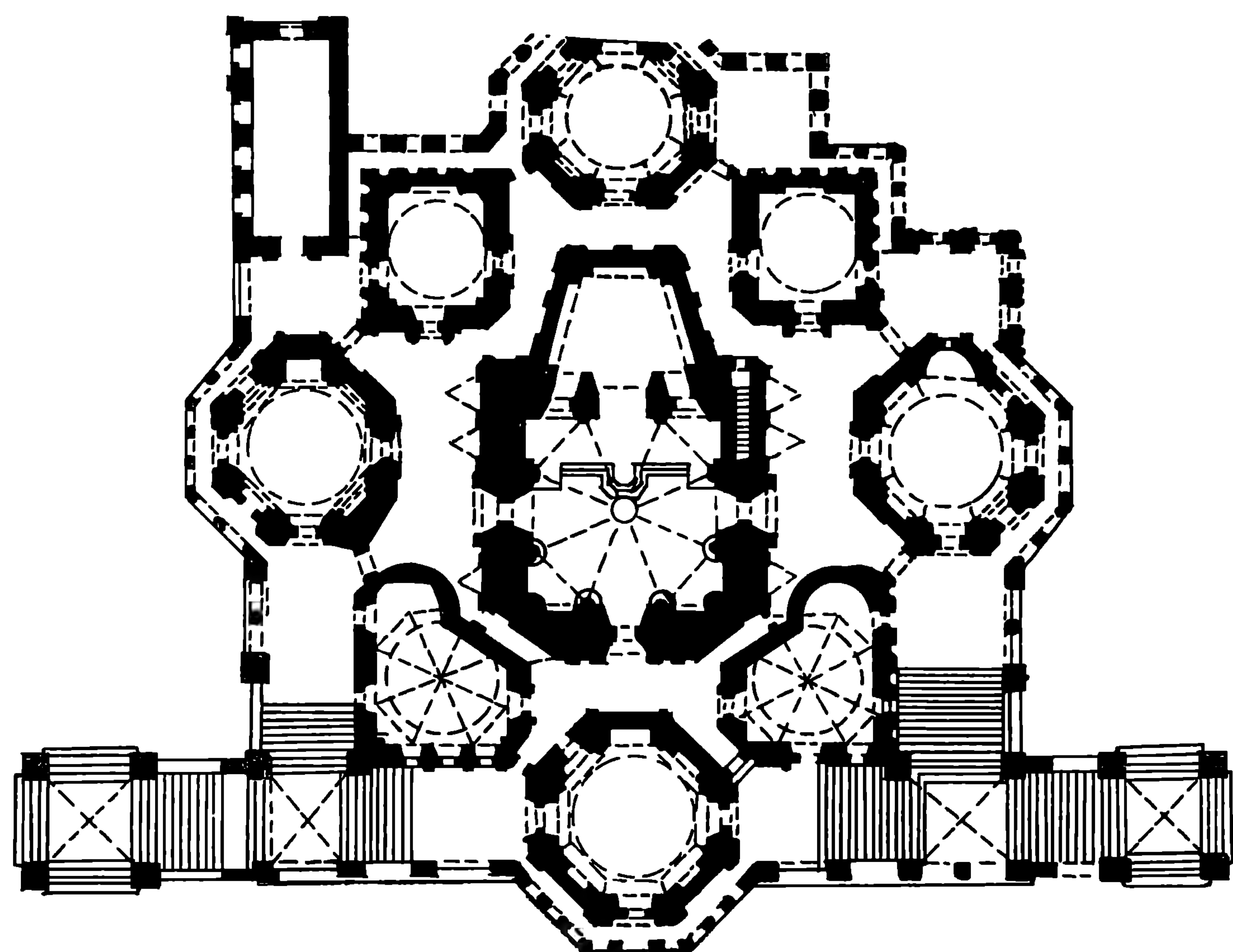
По сравнению с церковью Вознесения Дьяковский храм отличается гораздо большей нарядностью. Обилие различных декоративных деталей сообщает ему жизнерадостность, смягчая его торжественную репрезентативность. Декоративное убранство церкви предвосхищает узорочье XVII столетия.

Наиболее полно и глубоко архитектурно-художественные идеи XVI века раскрылись в одном из самых замечательных творений древнерусских зодчих — соборе Покрова «на рву» или храме Василия Блаженного, возведенном Бармой и Посником в 1555—1561 годах *(илл. 54, 55)*.

Собор Василия Блаженного стал символом победы русского народа над Казанью. В нем с наибольшей полнотой выразился художественный идеал эпохи национального подъема.

Местоположение храма вне стен Кремля, на центральной площади города свидетельствует о его особом назначении: это не храм великого князя или митрополита, это городской храм, обращенный ко всему населению столицы. Соседство собора с Кремлем связывает его с древними сооружениями, но связывает по контрасту, так как его формы разительно отличаются от кремлевских церквей. Ориентация собора на город, на посад сообщает ему демократичность. Строителями руководила мысль о создании храма-памятника, прославляющего победу народа.

Собор Василия Блаженного представляет собой сложное в плане сооружение, состоящее из девяти



54. Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561 гг. План

55. Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561 гг.

приделов. Западный, парадный фасад, выходящий на Красную площадь, достаточно выделен. Центральному приделу, подчеркнутому высоким шатром, подчинены разные по высоте восемь приделов, расположенных вокруг главного. Приделы, ориентированные на запад, восток, юг и север, значительно выше угловых. В целом композиция собора очень симметрична, а в чередовании приделов авторы соблюдают строгий ритм. Нижняя часть храма окружена обходом, к нему ведут лестницы, расположенные на западной стороне храма.

Пирамидальность, характерная вообще для древнерусских церквей, выражена в соборе Василия Блаженного очень ясно и отчетливо. Это сообщает ему устойчивость и монументальность. В то же время его архитектуре присуща динамика благодаря разнообразию сочетаний объемов и форм.

Живописность внешнего облика — отличительная черта сооружений XIV—XVI веков — находит здесь необычайно яркое выражение. Впечатление живописности усиливает богатая и разнообразная декорация. Зодчие применяют в самых различных сочетаниях кокошники, «стрелы», машикули, круглые окна и т. д. Особенно разнообразны по форме и сочетанию кокошники, которые являются как бы лейтмотивом декоративного убранства собора.

Главы храма, первоначально шлемовидные, к концу XVI века стали луковичными. Различные узоры, покрывающие их, придают собору причудливый, сказочный вид. Богатством декоративных деталей отличается и интерьер храма, где изолированные приделы соединяются многочисленными переходами и лестницами.

С течением времени внешний облик собора Покрова претерпел изменения, правда, не коснувшиеся его основного объема. В 1588 году к нему были пристроены придел Василия Блаженного (по которому весь храм получил свое наименование) и колокольня, обход вокруг храма стал крытым, появились парадные лестницы и крыльца. Впрочем, это не изменило общего характера сооружения.

Единство в многообразии — таков принцип архитектурного решения храма Василия Блаженного. Каждый из его приделов представляет собой художественную индивидуальность. В то же время они неотделимы друг от друга, создавая вместе архитектурный образ, исполненный радостной торжественности, пышности, величия. В этом памятнике зодчества нашли выражение эстетические идеалы народа, и в частности его любовь к яркой декоративности и разнообразию форм.

Возведение шатровых храмов в XVI веке не ограничилось строительством собора Василия Блаженного. Среди полностью и частично сохранившихся — церковь Козьмы и Демьяна в Муроме (1555—1565), храм в Городне (1578—1579), церковь Петра Митрополита в Переславле Залесском (1584), церковь в селе Красном (1592) и особенно храм в селе Острове конца XVI века, гораздо более скромный, чем собор Василия Блаженного, но поражающий монументальной выразительностью и обилием декоративных кокошников, придающих ему вид пышного растения.

В конце XVI века строительство шатровых храмов продолжается. Но возникает и своеобразная реакция, которая выражается в том, что архитекторы снова обращаются к освященному традицией пятиглавию московского Успенского собора. Яркий пример — Софийский собор в Вологде (1568—1570). Для его архитектуры характерны строгость форм и упрощение московского оригинала. Вместе с тем в соборе Рождества богородицы Пафнутьева-Боровского монастыря (1596) к северному фасаду пристраивают придел, который вносит в храм асимметрию, противоречащую самому характеру московского Успенского собора. Тонким декоративным убранством отличается храм в селе Вяземы (1598).

Помимо монументальных соборов, к концу века все большее распространение получают одноглавые бесстолпные храмы, любимые посадскими кругами. Такого рода церкви существовали еще в XV веке. Примером может служить небольшой уютный храм Трифона в Напрудном в Москве (конец XV в.). В конце XVI столетия этот тип церкви получает богатое декоративное убранство, но одновременно лишается строгой сдержанности и ясности прежних сооружений. Изяществом, пышностью декора поражает храм Донского монастыря в Москве (1593). Его стройный барабан украшен аркатурой на колонках и покоится на трехъярусной пирамиде кокошников. Эта пирамида отделена от основного объема здания прекрасно выполненным антамблементом. Широкие пилястры сообщают храму стройность. Пристроенные в XVII веке приделы не нарушают единства сооружения, что показывает, «насколько органически архитектурные формы и детали конца XVI века сочетались с формами XVII столетия» [27].

Постоянная опасность нападения с юга и запада заставила московских князей обратить особенное внимание на оборонительные сооружения. Западные границы со стороны Новгорода и Пскова были достаточно укреплены самими новгородцами, но новшества в военном деле заставили реставрировать, а то и заново отстроить многие крепости (Ладоги, Копорья, Ям, Орехова, Иван-города, Порхова, Острова).

Огромное строительство развернулось в XVI веке в городах южнее Москвы. В этом столетии были возведены крепости в Нижнем Новгороде (1511), Туле (1514—1521), Коломне (1525—1531), Серпухове (1556). Наконец, в 1596—1600 годах «городовых дел мастер» Федор Конь возводит мощную крепость в Смоленске (протяженность стен — 6,5 км, высота — около 10 м). Крепости эти очень живописны. Архитекторы учитывали и рельеф местности и характер сооружений, уже имевшихся на данной территории, для создания единого ансамбля. Особенное внимание обращалось на крепостные башни, очень разнообразные по форме и нередко отличавшиеся большой художественной выразительностью. Крепости и стены монастырей, сооруженных в XVI — начале XVII века (Троице-Сергиев, Кирилло-Белозерский, *илл. 56*), отмечены суровостью облика, что отвечает их назначению. Об этом свидетельствуют и башни Китай-города в Москве (1534—1538), построенного Петроком Малым.

Так же, как и архитектура, изобразительное искусство второй половины XV века переживает большой подъем. Укрепляющаяся самодержавная власть московских великих князей требует соответствующей поддержки и оформления в образах искусства, в том числе и в живописи.

Хотя церковь по-прежнему стремится регламентировать художественное творчество (решения Стоглавого

56. Ансамбль Кирилло-Белозерского монастыря. XVI—XVII вв.

собора, 1551), животрепещущие нравственные и социальные проблемы все глубже проникают в искусство; все больше реальных наблюдений получают в нем отражение. Религиозная живопись не чуждается изображения современников, а исторические события занимают все большее место не только в росписях светских зданий, но и церквей.

До недавнего времени живопись московского круга последней четверти XV — начала XVI века всецело связывалась с именем Дионисия и его школы. Сейчас можно говорить о существовании разных направлений в искусстве этого времени, о существовании художественных индивидуальностей, которые не уступали Дионисию. Это убедительно доказал М. В. Алпатов своим исследованием замечательной иконы Успенского собора Московского Кремля «Апокалипсис» (конец XV в.) [28]. И все же главным направлением в живописи великокняжеской Москвы, направлением, наиболее отвечавшим задачам и целям искусства своего времени, было творчество Дионисия и его школы.

Дионисий — новый тип художника. Он не был, подобно Рублеву, монахом, вел светскую жизнь. Впервые имя Дионисия упоминается в связи с росписью церкви Рождества богородицы в Пафнутьево-Боровском монастыре вместе с именем мастера Митрофана, который, быть может, был его учителем или, во всяком случае, старшим товарищем. Роспись эта, возникшая между 1467 и 1477 годами, не сохранилась, но ее создателей современник характеризует как «пресловущих тогда паче всех в таковом деле». В 1481 году имя Дионисия встречается уже рядом с именами других мастеров — это поп Тимофей, Ярец и Коня, которые написали иконы «Деисуса», «праздников» и «пророков» для московского Успенского собора. В 1484 году Дионисий работает со своими сыновьями Феодосием и Владимиром, старцем Паисием и племянниками всесильного Иосифа Волоцкого Досифеем и Вассианом в Иосифо-Волоколамском монастыре, где они исполняют иконы для монастырского Успенского собора. Чрезвычайно интересны слова биографа Иосифа Волоцкого, относящиеся к Дионисию и его ученикам. Автор называет их «изящными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы», отмечая тем самым не только их мастерство, но и жизненность созданных ими образов.

57. Дионисий. Брак в Кане Галилейской. Роспись церкви Рождества богоматери Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

Последнее известие о Дионисии связано с росписью им и его сыновьями церкви Рождества богоматери Ферапонтова монастыря в 1500—1502 годах. Год смерти Дионисия неизвестен. Во всяком случае, роспись московского Благовещенского собора осуществлялась в 1508 году его сыном Феодосием уже без него.

Об искусстве Дионисия самое лучшее представление дает, конечно, роспись церкви Ферапонтова монастыря, хотя подвизался здесь он не один, а в содружестве со своими сыновьями, которые в 1500 году были, по-видимому, уже известными мастерами. Храм посвящен богоматери. Ее прославление является лейтмотивом, главным содержанием фресок. Отсюда праздничность их, радостный эмоциональный тон всей росписи. Сюжеты, связанные с жизнью богоматери и с песнопениями, ей посвященными, определяют содержание росписи в целом. Таковы композиции «Акафиста божьей матери», «О тебе радуется», «Покров» и т. д. Особую группу фресок составляют «Вселенские соборы» — торжественные сцены, в которых ощущается сдержанность и строгость. Эти сцены в известной мере противостоят исполненным лиризма композициям «Акафиста божьей матери», хотя такие композиции, как «Покров» или «О тебе радуется» с их хоровым действием, величавой торжественностью и ликующей праздничностью, близки им по своему характеру.

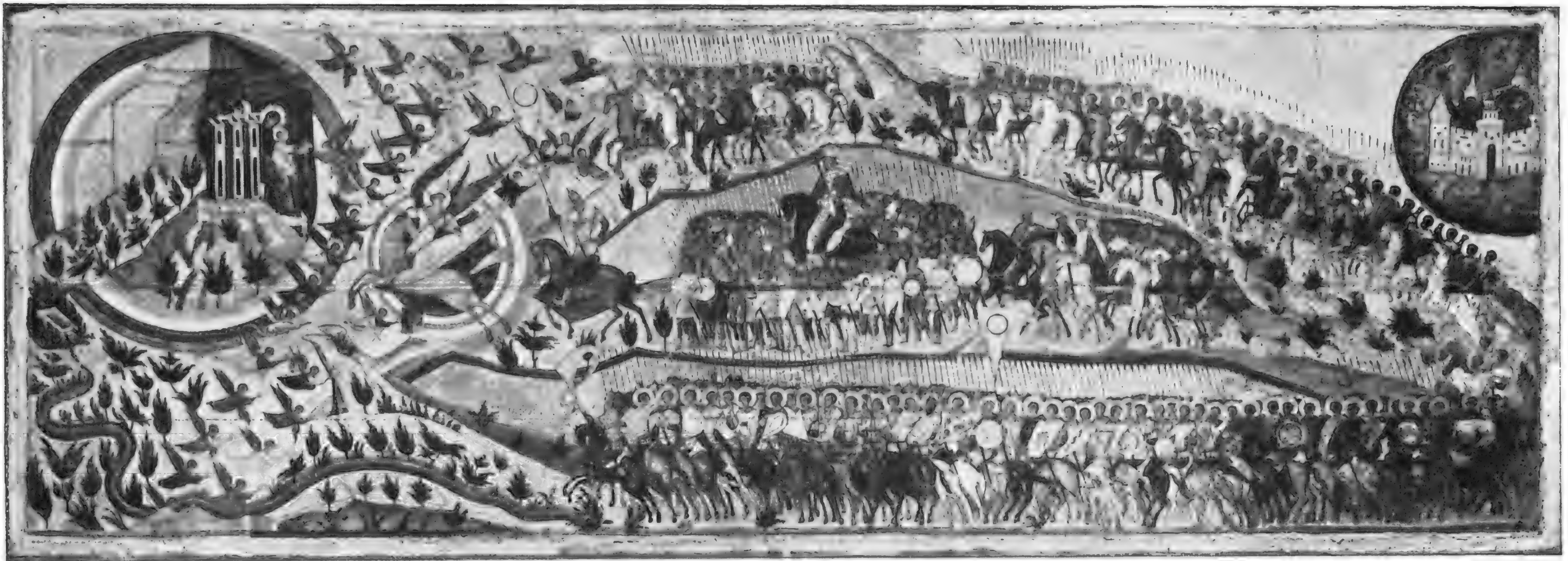
Несмотря на обилие композиций и фигур, на то, что фрески, как ковер, покрывают стены, своды, столбы, вся роспись производит очень целостное впечатление. Поражает соразмерностью, архитектоничностью роспись

58. Дионисий. Рождество богоматери. Роспись западного портала церкви Рождества богоматери Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

59. Дионисий. Распятие. Икона. Около 1500 г.

60. Дионисий. Митрополит Алексей. Икона. Около 1500 г.

61. Видение Евлогия. Икона. 30-е гг. XVI в



62. Благословенно воинство. Икона. 1552—1553 гг.

западного портала *(илл. 58)*. Все здесь подчинено плавному, спокойному ритму, в котором объединяются стройные фигуры, полные изящества и благородства. Роспись эта словно вводит зрителя в мир возвышенных идеальных образов, а колорит ее поистине изумительный. Художники пользовались местными минеральными красителями, чрезвычайно разнообразными по оттенкам зеленых, голубых, светло-охряных тонов. Фрески поражают яркостью, лучезарностью. Сочетание высветленных голубых, розовых, зеленых, желтых цветов создает незабываемый колористический эффект и отвечает общему характеру росписи, которая воспринимается как праздничное песнопение.

Роспись церкви Ферапонтова монастыря говорит о следовании традициям искусства Рублева. В то же время здесь ощущается и нечто принципиально иное. Дионисий обращает большое внимание на внешний облик своих персонажей. Он удлиняет их пропорции, наделяет их плавными движениями и жестами. Подчас он облачает их в роскошные, украшенные драгоценностями одежды. В композиции «Брак в Кане» *(илл. 57)* действие развертывается на фоне легкой архитектуры, которая подчеркивает изящество фигур. Сидящие за столом ведут тихую, чинную беседу. Христос, в сущности, ничем не отличается от остальных действующих лиц. Юный отрок подает ему вино так, как, наверное, подавали его слуги во время трапез в богатых боярских домах. Трактовка «Брака в Кане» с очевидностью свидетельствует о проникновении светского духа в религиозные сюжеты.

На первый план в росписи выступает светлое чувство, связанное с жизнерадостным приятием мира, торжественная пышность. Еще сохраняется монументальность, хотя пристрастие авторов к развернутым сценам с большим количеством фигур порой мельчит композицию. Однако лучшие фрески, к которым относится и роспись западного портала, отмечены гармонической ясностью большого искусства.

Дионисий любил сложные повествовательные сюжеты. Вероятно, его привлекала сербская живопись, мастера которой уже в XIV—XV веках уделяли большое внимание развернутым композициям — изображение «Вселенских соборов» и «Акафиста богоматери» часто встречается в росписях сербских церквей. Хотя, очевидно, Дионисий и не видел самих этих росписей, с их иконографией он мог познакомиться через тех художников, которые поселились на Руси после порабощения Сербии турками.

Роспись церкви Рождества богоматери возникла в годы острой борьбы православной церкви с еретическими учениями. Нет сомнения в том, на чьей стороне был Дионисий. Об этом, в частности, можно судить по тому, как строго художник следовал традиционным канонам. Дионисий, очевидно, считал одной из главных своих задач утверждение славы «истинной» церкви рубежа XV—XVI веков, а вместе с тем и величия державы Ивана III. Свидетельством этого является не только обширный цикл «Вселенских соборов», но в первую очередь обилие сцен, где центральным является образ богоматери, которая в представлении средневекового человека символизировала «идеальную церковь». Не случайно на самом видном месте — в алтаре — помещены сразу три композиции, посвященные богоматери: богоматерь с коленопреклоненными ангелами, «Покров» и «Знамение».

В то же время совершенно ясно, что ортодоксальность Дионисия в вопросах веры не может быть сравнима с ортодоксальностью его современника Иосифа Волоцкого — ярого противника еретиков, страстного публициста, автора «Послания к иконописцу». В своем искусстве Дионисий исполнен возвышенных чувств. Он полон благожелательности к окружающему миру. В людях, даже в еретиках, которых он изображает во «Вселенских соборах», ему видится нечто чистое, ясное, являющееся отсветом «божественного» идеала.

Дионисию приписывают несколько превосходных икон. Самая ранняя из них — «Одигитрия» (1482, ГТГ), в которой создан возвышенный и строгий образ богоматери. Великолепны житийные иконы митрополитов Алексея (ГТГ, *илл. 60*) и Петра (Успенский собор

63. Феодосий. Евангелист Иоанн. Миниатюра из «Евангелия» 1507 года

Московского Кремля), написанные Дионисием около 1500 года. Эти иконы отличает возвышенный характер образов, монументальность, благородство колорита, который строится на сочетании белых, золотистых, нежно-красных, розовых, оливковых тонов. Средники икон заняты изображениями огромных фигур Алексея и Петра, облаченных в торжественные священнические одежды. На полях повествуется о жизни и деяниях митрополитов. Рассказ ведется в «размеренном темпе». Движение почти отсутствует. Даже в сюжетах, где по характеру рассказа подразумевается более или менее активное действие, художники ограничиваются лишь очень скупыми жестами. Почти во всех клеймах митрополиты изображены в торжественной позе предстояния или благословляющими.

В сцене исцеления митрополитом Алексеем татарской царицы Тайдулы композиция устойчива, что подчеркивается линейным ритмом и соотношением цветовых пятен. Художник показывает не чудо, но торжественную сцену. В ней есть нечто, наталкивающее на размышление о гармонии мира, о его единстве. Художник вообще во многих сценах стремится показать раздумье человека над событиями, которые встречаются на его жизненном пути.

С именем Дионисия и его школы связано несколько житийных икон, в том числе прекрасная икона «Дмитрий Прилуцкий» (Вологодский обл. краеведческий музей).

Дионисий и подвизавшиеся с ним художники пользовались в своей работе прорисями, восходящими к Рублеву. Однако традиционные образы под кистью Дионисия приобрели не свойственные Рублеву черты. Характерны в этом отношении иконы из Обнорского монастыря «Спас в силах» и «Распятие» (ок. 1500 г., ГТГ, *илл. 59*). Фигуры здесь подчеркнуто стройны, в подборе красок чувствуется изысканность. Кажется, что художник придает их сочетаниям особенное значение, не заботясь о том, что порой они совсем не соответствуют драматическому характеру сюжета.

В поэтическом искусстве Дионисия и работавших вместе с ним мастеров еще сохраняются идеалы живописи эпохи Рублева, чувствуется мера и гармония. В то же время в творчестве Дионисия появляются и новые черты — стремление к пышности, к репрезентативности. Тонкость порой превращается у него в элегантность, глубина уступает место привлекательности, любованию изящной линией, красивыми цветовыми сочетаниями. Это искусство, несомненно, было рассчитано на людей, искушенных в художественном творчестве. И все же его нельзя назвать аристократическим, придворным. Оно отвечало поэтическим представлениям народа, его идеалу прекрасного. Не случайно многие сцены в росписи церкви Ферапонтова монастыря воспринимаются как поэтическая сказка, в которой правда и вымысел, реальные подробности и чудесное слиты воедино.

Творчество Дионисия и его учеников сыграло большую роль в развитии древнерусской живописи. Искусство XVI века шло по пути, им проложенному, но во многом утратило его поэтическую силу, его гармонию, его художественное совершенство. Впрочем, новая эпоха вместе с утратами принесла и нечто новое, соответствующее целям, которые встали перед художественной культурой Руси на новом этапе ее развития.

В живописи XVI века все большее место занимают исторические сюжеты. Возникает своеобразный исторический портрет, где конкретные черты данной индивидуальности совершенно меняют характер образа по сравнению с тем, что было раньше. В живопись широким потоком вливаются бытовые подробности, все большее место в иконах, росписях и, конечно, в миниатюре занимает архитектурный и природный ландшафт, хотя о пейзаже в современном понимании этого слова еще говорить нельзя.

В связи с этим церковь все больше стремится регламентировать художественное творчество, ввести его в строгие рамки, установив определенные правила иконописания. Это кажется церкви необходимым не только потому, что ей претит «обмирщение» искусства, но и потому, что сами религиозные сюжеты становятся сложными, отягощаются всевозможными отвлеченными символами, аллегориями, олицетворениями.

Уже в росписи Благовещенского собора в Москве (1508), где трудилась артель художников во главе с Феодосием, сыном Дионисия, ощущаются новые вея-

ния. Правда, Феодосий свято следовал традициям отца. Его композиции гармоничны, фигуры стройны, краски светлы и легки. Он умеет одним очерком охватить фигуру, сообщив ей выразительность и характерность. И все же роспись Благовещенского собора значительно отличается от фресок Ферапонтова монастыря. Большое место в ней занимают апокалиптические сцены, на западной стене помещена композиция «Страшного суда», появляются иллюстрации притч, а также изображения византийских императоров и русских князей, призванные подтвердить «богоданность» княжеской власти, ее законность. Таким образом, в росписи непосредственно раскрываются совершенно определенные политические идеи, начинающие с тех пор занимать все большее место в искусстве.

В росписи Благовещенского собора уже проявляется насыщенность сюжетами, повествовательность, которые будут характерны для икон и росписей храмов в дальнейшем. Многочисленные композиции сообщают оформлению собора особую многозначительность, их цель — внушить молящемуся мысль не только о величии божества, но и о святости царской власти. Роспись производит торжественное, величественное впечатление, соответствующее придворному собору, где все должно поражать великолепием, значительностью образов, богатством. Этого впечатления художникам удается достичь.

Среди росписей XVI века обращают на себя внимание фрески Покровского собора в Александрове (середина XVI в.), фрагменты стенописи церкви Чуда архангела Михаила Чудова монастыря Московского Кремля (вторая половина XVI в.), фрески Успенского собора Свияжского монастыря (1561). Особенно интересны последние. Художники решительно порывают здесь с традиционной системой росписи. Центральное место в храме занимают сцены сотворения мира и история Адама. Особое внимание авторы росписи сосредоточивают на темах мироздания, что говорит о духе пытливости, может быть, даже об известном рационализме, насколько это возможно в росписи религиозного характера. Но скорее речь здесь может идти о том «борении мысленном», о котором не уставал повторять глава «нестяжателей» — противников монастырского землевладения,— один из интереснейших мыслителей XV—XVI веков Нил Сорский. Свияжская роспись свидетельствует и о конкретности мышления, столь типичном для искусства XVI столетия. Не случайно в алтаре на месте «Евхаристии» помещается сцена «Великого выхода» — совершенно конкретный эпизод церковной службы. Больше того, среди изображенных в этой сцене есть «портретные» образы Ивана Грозного и настоятеля монастыря.

Усложнение сюжетов, многословность, обилие мелких подробностей характерны для иконописи XVI века. Художники хотят досконально объяснить все, что изображают. Отсюда нередко возникает такая перегруженность композиций, что понимание представленного возможно лишь после длительного рассмотрения иконы. Убедительным примером этого может служить икона «Обновление храма Христа бога нашего воскресения» (1547, ГТГ), авторами которой являются псковские мастера Останя, Яков, Михайло, Якушко, Семен Высокий Глаголь. Средник иконы занимает композиция воскресения в виде сошествия во ад, а вокруг

64. Заставка и инициал из «Евангелия» 1507 года

этой главной сцены расположены даже не клейма, отграниченные друг от друга, а ленты изображений, сюжеты которых взяты из толковых евангелий и апокрифических сказаний. Разобраться в этих сценах, их сопоставлениях, их символическом смысле невозможно без обширных богословских познаний, и простые неискушенные зрители обращали внимание, видимо, лишь на эпизоды, им знакомые, восторгаясь «живостью» изображений, бытовыми подробностями, выразительностью жестов, богатством архитектурного или природного фона. В результате икона в какой-то мере теряла свой «священный» характер и, напротив, обретала в понимании своих современников качества произведения искусства. Этот процесс получил свое наиболее полное развитие в XVII веке.

Чтобы яснее представить изменения, происшедшие в живописи за сто — сто пятьдесят лет, интересно сравнить одну из икон начала XV века с иконой XVI века, например «Троицу» Рублева с «Троицей ветхозаветной» (ГТГ). Автор последней иконы тоже стремится

65. Переход через Чермное море. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. 1535 г.

66. Миниатюра из «Евангелия Сийского». 1693 г.

сообщить образам ангелов красоту, величавость. Но он словно боится что-либо забыть: стол уставлен посудой, слуга разделывает тельца, как заправский повар, Авраам и Сарра усердно потчуют гостей. Краски иконы пестрые, хотя иконописец и объединяет их общим розовато-оливковым тоном. Различие между иконами тем более ощутимо, что художник XVI века стремился подражать Рублеву. Это особенно заметно в позах ангелов, их движениях, поворотах их голов.

Несмотря на многие потери, иконопись XVI века обладает и своими привлекательными качествами. Помимо конкретности, занимательности, известной выразительности композиционных и колористических решений, ей свойственно чувство историзма в изображении тех или иных событий или персонажей. Примером может служить икона «Владимир, Борис и Глеб с житием Бориса и Глеба» (первая четверть XVI в., ГТГ). В среднике иконы художник дает изображение князей, стремясь к возможно более портретной характеристике. В клеймах развертываются события из жизни Бориса и Глеба, порой трактуемые с явным желанием достичь необходимого драматизма. Сравнение клейма «Битва Ярослава с Святополком» и новгородской иконы XV века «Битва новгородцев с суздальцами» свидетельствует о гораздо большей экспрессии. В сущности, перед нами уже настоящая батальная картина, в которой художник стремится передать кульминационный момент боя.

В иконописи XVI века возникло немало произведений, имеющих ясный нравоучительный смысл. Отсюда распространение композиций на темы притч, литургических песнопений, различных эпизодов из жизни святых и т. д. Таковы иконы «Лествица Иоанна Лествичника», «Притча о слепце и хромце», «Видение Евлогия» (30-е—40-е гг. XVI в., ГРМ, *илл. 61*). В подобных иконах в аллегорической форме подвергаются осуждению различные пороки — чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость... Характерно, что эти пороки осуждаются не вообще. Авторы икон направляют свой обличительный пафос против монахов — персонажей этих композиций.

Своеобразной кульминацией в решении новых задач, стоявших перед живописью XVI века, является время Ивана Грозного, когда искусство самым прямым образом было поставлено на службу государственной власти. После московского пожара 1547 года, когда выгорела почти вся столица, было создано много новых произведений религиозной и светской живописи взамен утраченных. Они имели огромное значение для последующего развития русского искусства. В них как бы получили концентрацию и завершение те новые тенденции, о которых шла речь выше[29].

До нашего времени не дошли росписи Золотой палаты Кремлевского дворца (1547—1552) — центрального памятника этого времени. Но судя по описаниям, здесь главенствовали сюжеты, прославляющие царский дом, и прежде всего Ивана IV. Светская по своему назначению роспись включала много батальных сцен, а также исторических сюжетов, начиная с выбора веры князем Владимиром. И среди ветхозаветных сюжетов важное место было отведено рассказу о воинских победах Иисуса Навина, деяния которого находили прямую аналогию в ратных подвигах русского самодержца.

Иконы, созданные в это время в Москве, также обладают совершенно определенной политической тенденцией. Примером может служить икона «Благословенно воинство» (1552—1553, ГТГ, *илл. 62*), посвященная знаменательному событию — взятию Казани и изображающая апофеоз Ивана Грозного и православной церкви. Предводительствуемый архангелом Михаилом, царь во главе своего воинства приближается к сидящей на троне богоматери с младенцем на руках. Навстречу войску летят ангелы с венцами славы. Икона не лишена монументальности. Несмотря на обилие фигур, художник мастерски распределил группы воинов тремя широкими потоками, что обусловило необычный, вытянутый по горизонтали формат иконы.

Живопись этой эпохи чутко откликалась на события современности и иным путем. В жестокие 60-е годы XVI века, когда Иван IV многочисленными казнями утверждал свою власть, возникли произведения, проникнутые трагическим мироощущением. Таков скорбный образ Иоанна Предтечи в иконе Успенского собора Дмитрова или в иконе «Иоанн Предтеча — ангел пустыни» из Махрищенского монастыря, в которой выражение лица святого говорит о глубине драматических переживаний (обе иконы в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева).

В XVI веке Москва была законодательницей вкусов как в архитектуре, так и в живописи. Продолжалась жизнь и местных художественных школ. Своеобразные черты присущи иконам, созданным в Ярославле, Нижнем Новгороде, Костроме и других приволжских городах, обладавших своими художественными кадрами. Наивность и вместе с тем большая художественная выразительность свойственны живописным произведениям из северных областей — Архангельской, Вологодской, Олонецкой, Обонежья. Эти иконы, наивные, порой сказочные, в которых ярко проявляются народные, демократические вкусы и представления,— одно из наиболее привлекательных художественных явлений в искусстве века.

Сказанное о живописи XVI века дает возможность уяснить лишь ее главные черты: проявление консервативных тенденций, утеря былой гармоничности, идеальности образов, а также высокого художественного совершенства и вместе с тем накопление ряда ценных качеств, которым принадлежало будущее.

С большой четкостью новый характер художественного мышления обнаруживается в миниатюре.

Во второй половине XV века в Москве существовала отличная школа миниатюристов. Об этом свидетельствуют «Псалтырь», принадлежавшая Троице-Сергиевой лавре (ныне в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина), и «Книга пророков» 1489 года (там же). Миниатюристы, украшавшие эти рукописи, были превосходными мастерами. Рисунки поражают разнообразием орнаментов, выполненных с большой тонкостью и пониманием специфики искусства книги. Изображения во второй рукописи дают основания предполагать, что их автором был художник, близкий Дионисию.

В первой половине XVI века в миниатюре развиваются традиции конца минувшего столетия. Но прояв-

67. Евангелист Лука. Гравюра из первопечатного «Апостола» Ивана Федорова. 1564 г.

ляются здесь и новшества. В книге Григория Богослова (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) есть изображение юноши в костюме западного образца, орнаментальные композиции заимствованы из венецианского издания 1476 года[30]. Причудливый и пышный растительный орнамент с тех пор часто встречается в русских миниатюрах. «Евангелие» начала XVI века (Ленинград, Библиотека АН СССР) демонстрирует поистине безудержную фантазию художника, который в заставках, исполненных яркими желтыми, синими, красными красками, сочетает дубовые листья, разбегающиеся в разных направлениях гибкие ветви, цветы и фигурки голубей. Этот цветущий сад создает ощущение радости, праздничности.

Выдающимся памятником миниатюрной живописи является «Евангелие», украшенное сыном Дионисия Феодосием и Михайлом Медоварцовым (1507, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 63, 64*). Феодосий исполнил четыре миниатюры с изображением пишущих евангелистов. Композиции заключены в архитектурные обрамления в виде трехлопастной арки, поддерживаемой стройными колонками с причудливыми базами и капителями. Сами арки украшены тончайшим орнаментом, вьющимися веточками и фантастическими плодами. Фигуры евангелистов написаны на фоне горок. Удивительны по тонкости и деликатности сочетаний легкие прозрачные краски. «Евангелие» 1507 года стало образцом для многих миниатюристов первой половины XVI века.

68. Киликиевский крест. Конец XV в. Фрагмент

Помимо богослужебных книг, в XVI веке, особенно со второй его половины, иллюстрировалось много книг и светского характера. К ним относится знаменитая «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, александрийского купца, а впоследствии монаха, совершившего путешествие в Индию в IV веке (1535, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, *илл. 65*). Е. К. Редин подчеркивает огромное значение для русских людей XVI века этого сочинения. «Для наших предков,— пишет Редин,— сочинение Козьмы заменяло и комментарии священного писания, и космографию, и естественную историю, и историю политичную и культурную; оно служило для них, можно сказать, своего рода энциклопедией, при этом наглядно, ясно поясненной в главнейших частях специально приспособленными для нее иллюстрациями»[31]. В самом деле, книга была подлинным сокровищем для современников, хотя, разумеется, наряду с действительными фактами в ней много фантастического.

Иллюстрируя «Христианскую топографию», художники чувствовали себя гораздо свободнее, чем при иллюстрировании книг религиозного содержания. Здесь им представлялся поистине необозримый простор для фантазии, они могли смело вводить в композиции бытовые подробности. Художники еще следуют в главном принципам средневековой живописи. Вместе с тем они стремятся создать ощущение пространства, которое развертывается просто снизу вверх, так как художники пока не знают правил линейной перспективы; но этот недостаток искупается энергичностью движений, разнообразием поз и жестов.

Близки по характеру этим иллюстрациям многочисленные миниатюры «Лицевого летописного свода» (70-е—80-е гг. XV в., Библиотека АН СССР, Ленинград), повествующего о действительных и легендарных событиях от «сотворения мира» до Ивана Грозного. Иллюстрации выполнены пером и чуть подцвечены жидкими красками. «Летописный свод» изобилует многочисленными жанровыми и батальными сценами. По существу это изобразительная энциклопедия жизни русских людей середины XVI века, неоценимый источник для реконструкции их быта, одежды, оружия и т. д. Чрезвычайно много внимания уделяют художники архитектуре и пейзажу. Действие в миниатюрах развертывается на фоне различных строений, гор, деревьев. Хотя качество миниатюр и нельзя назвать высоким, они привлекают жизненностью метко запечатленных сцен.

Вслед за иллюстрированием «Христианской топографии» и «Летописного свода» реальная жизнь, многочисленные бытовые подробности все настойчивее входят в рукописи религиозного содержания, и прежде всего в агиографическую литературу. Примером может служить «Житие Сергия Радонежского» (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), содержащее 652 рисунка. Любопытны иллюстрации «Апокалипсиса» (там же), в которых фантастические строения напоминают

69. Вынос иконы Одигитрии. Шитая пелена. Конец XV в.

сооружения Индии. Возможно, что художник, создавший эти миниатюры, вдохновлялся страницами «Хождения за три моря» Афанасия Никитина [32].

Миниатюра продолжает жить и в XVII веке, все более наполняясь светским содержанием. Концом развития средневековой миниатюры по праву считаются рисунки и орнаментальные украшения «Евангелия Сийского» (1693, Ленинград, Библиотека Академии наук СССР, *илл. 66*).

Важно отметить, что уже в начале XVI века в рукописной книге появляется орнамент, близкий западноевропейской печатной книге. На Руси печатная книга возникает лишь в 50-х годах этого столетия и с течением времени прочно утверждается в русской культуре. Первым мастером «печатных книг» Ивана Грозного является Маруша Нефедьев, но главными зачинателями печатного дела на Руси следует считать Ивана Федорова и Петра Мстиславца. Среди книг, напечатанных в конце 50-х — начале 60-х годов в московской типографии,— два «Евангелия», «Псалтырь», «Триодь». Обращает на себя внимание гравюра из «Апостола» 1564 года с изображением евангелиста Луки *(илл. 67)*. Его фигура помещена в рамку в виде триумфальной арки. Мотив рамки взят Иваном Федоровым из «Библии», изданной в Нюрнберге.

В последующих своих произведениях («Заблудовская псалтырь», 1570; «Острожская библия», 1581) Иван Федоров варьировал орнаментальные растительные мотивы заставок, а фигуры помещал в рамках, близких по типу к рамке «Апостола» 1564 года. Оригинальные гравюры выполняли для своих книг печатники П. Мстиславец («Псалтырь», 1576) и А. Невежа («Апостол», 1597).

В истории древнерусского искусства книгопечатание сыграло немалую роль. Именно в первые печатные книги проникли декоративные мотивы западного искусства, что способствовало использованию этих мотивов в других видах искусства.

70. «Царское место» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 г.

Среди изделий прикладного искусства конца XV—XVI веков важное место занимает шитье, которое, как и прежде, тесно соприкасается с произведениями иконописи. Правда, меняется сам характер шитья. Стремясь к пышности, декоративному великолепию, мастерицы украшают свои изделия жемчугом, драгоценными камнями. Примером может служить пелена 1599 года — вклад Бориса Годунова в Троице-Сергиев монастырь. Ее узор исполнен жемчугом, в нее обильно вкраплены драгоценные камни. Естественно, что характер подобных изделий уже далек от сдержанности и монументальности шитья XV века, хотя во многих произведениях еще в полную меру ощущается гармоничность и чувство меры.

В основном композиции шитья отвечают любви художников этой эпохи к сложным повествовательным сюжетам. Пелена конца XV века, на которой изображен вынос иконы Одигитрии (конец XV в., Гос. исторический музей, *илл. 69*), дает представление о торжественной придворной церемонии. По существу это парадная жанровая сцена вполне светского содержания.

Нередко в шитье воспроизводятся сложные иконные композиции. Примером может служить пелена с изображением в центре явления богоматери Сергию и его ученику Михею — вклад в Троице-Сергиев монастырь Василия III и его жены Соломонии (1525, Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник). Блеск разноцветных шелковых нитей и жемчуга соответствует значению этого изделия как царского дара. В целом шитье отвечает общему характеру искусства того времени с его тяготением к нарядности, пышности.

Как уже говорилось выше, скульптура не получила на Руси широкого распространения в силу неодобрительного отношения к ней церковников. Однако и она продолжала развиваться. В. Н. Лазарев намечает два направления в скульптуре второй половины XV столетия: одно — более традиционное, другое — отмеченное новыми реалистическими тенденциями [33]. Наиболее интересным памятником первого направления является так называемый «Киликиевский напрестольный крест» (Вологодский обл. краеведческий музей, *илл. 68*), выполненный в технике низкого рельефа и состоящий из 84 костяных иконок. Многочисленные композиции и фигуры на этом кресте свидетельствуют о великолепном мастерстве скульптора, хотя не все они одновременны (конец XV в., первая треть XVI в., XVII—XVIII вв.) [34]. В лучших рельефах поражает тщательность отделки, красота линий, выразительность мелких изображений, свидетельствующих о традициях искусства Дионисия.

К произведениям второго круга относятся работы, связанные с именем Василия Дмитриевича Ермолина. Сохранившийся фрагмент рельефа с изображением св. Георгия (1464, ГТГ, *илл. 72*), украшавшего Спасскую башню Кремля, свидетельствует о Ермолине как о подлинном новаторе. Его произведение отличает не только большая пластичность, он решительно порывает с традиционным образом святого, изображая его юношей с правильными чертами округлого лица. Трактовка фигуры Георгия в гораздо большей степени, чем иконные изображения, отвечает правильному анатомическому строению человеческого тела.

В XVI веке традиции искусства Ермолина не получили достаточного развития, хотя можно говорить о его последователях (рельеф Георгия Победоносца, XV в., Юрьево-Польский районный краеведческий музей и др.). Скульпторы, вернее, резчики по дереву, исполняли свои произведения в формах, знакомых им по работам вековой давности. Но и здесь все же ощущаются известные сдвиги. Помимо мелкой пластики (крестов, иконок-складней), возникают произведения большого размера, требующие навыков в монументальном искусстве. Правда, круглая скульптура, как и прежде, отсутствует. Хотя мастера создают достаточно большие статуи Николы или Параскевы, последние представляют собой по существу высокий рельеф; эти статуи не рассчитаны на обозрение со всех сторон. К такого рода работам относится статуя Николы Можайского (Псковский музей), Параскевы Пятницы, Варлаама Хутынского (Новгородский музей).

Самым замечательным памятником резьбы XVI века является «Царское место» Ивана Грозного (1551, Успенский собор Московского Кремля, *илл. 70*), представляющее собой сложное сооружение с шатровым

71. Оклад «Евангелия» 1571 года из Благовещенского собора Московского Кремля

72. Василий Ермолин. Св. Георгий. Деревянная скульптура. 1464 г.

верхом. Стенки «Царского места» покрыты рельефными изображениями, повествующими о происхождении шапки и барм Мономаха. Сюжетные рельефы трактованы свободно. Их декоративность как нельзя лучше отвечает затейливым орнаментальным украшениям царской сени. Окраска «Царского места» в синий и золотой цвета придавала ему необыкновенную пышность.

Поскольку рельефная и круглая скульптура на Руси была в основном из дерева, нет сомнения в том, что многое от нее не дошло до нашего времени. Однако исследования последних лет позволяют предполагать, что она была достаточно широко распространена. Такие произведения, как «Царское место» Грозного или рака Зосимы Соловецкого (1566, ГТГ), не могли возникнуть, если бы не существовала широкая практика работы над произведениями самого различного характера и назначения, начиная от небольших иконок и кончая работами монументального плана.

Произведения скульптуры тесно соприкасались в XVI, да и в XVII веках с работами прикладного характера, где существовало, очевидно, «разделение труда», как вообще во всем искусстве средневековья. А прикладное искусство со второй половины XV века развивается очень бурно. Велико мастерство серебряников, которые создают роскошные оклады, церковную утварь, посуду для царского стола. Примером могут служить оклад со сканым орнаментом «Симоновского евангелия» (1499, Оружейная палата Московского Кремля), кадила и сионы этого времени. В своих работах мастера не отходят от форм, бытовавших прежде. Но их изделия становятся роскошнее. Вместе с тем в них еще отчетливо выражены логичность и архитектоника форм.

С образованием общерусского государства Москва становится центром прикладного искусства. В XVI веке именно в московских мастерских появляются изделия, определяющие стиль и характерные особенности всего

73. Церковь Зосимы и Савватия и больничные палаты Троице-Сергиевой лавры в Загорске. 1637 г.

прикладного искусства. В середине столетия Оружейный приказ Московского Кремля объединяет наиболее значительных мастеров. Его изделия отличаются богатством отделки, разнообразием декора. В формах сохраняется еще простота. Но постепенно на смену монументальности приходит щедрость отделки, ее изысканность и изящество. Золотой оклад «Евангелия» 1571 года (Оружейная палата Московского Кремля, *илл. 71*) уже значительно отличается от оклада «Симоновского евангелия» 1499 года. Литые изображения евангелистов по углам оклада помещены теперь в круглые обрамления, как и композиция «Сошествие во ад» в центре. Единственным орнаментальным украшением «Евангелия» 1499 года был достаточно скромный сканый узор. Теперь этот узор становится более затейливым и сложным. Поле оклада пересекается лентами с надписями. Но главное, в оклад вставлены большие драгоценные камни, которые придают ему царственное великолепие.

Современники указывают на обилие драгоценной утвари в царских покоях и кладовых, что свидетельствует о плодотворной деятельности золотых и серебряных дел мастеров, ювелиров, резчиков, литейщиков в Оружейном приказе — будущей Оружейной палате. Это были лучшие ремесленники, собранные со всей Руси. Видимо, как раз здесь и происходил тот сплав различных традиций, манер, направлений в прикладном искусстве, который позволил прикладному искусству в XVII веке достичь больших высот. Важно отметить, что в Оружейном приказе работали и мастера-иностранцы, в частности англичане. Таким образом, русские мастера имели возможность черпать из различных источников, что, естественно, обогащало их искусство.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Первые десятилетия XVII века — время тяжелых испытаний для русских людей. Польская и шведская интервенции принесли им огромные бедствия: многие города были разрушены, опустошены села, экономика пришла в упадок. Период междуцарствия вызвал усиление политической активности новых, наиболее деятельных групп из числа боярства. Начало царствования новой династии привело к значительному обновлению состава боярской думы, заметно возросла роль земского собора, стало набирать силу дворянство. Чтобы восстановить экономику и усилить государственную власть, правительство широко раздает дворцовые и черные земли служилым людям, оказывает поддержку расширению ремесленного производства, развитию появившихся мануфактур.

В конце первой трети века восстанавливаются города, растет количество посадского населения. Оживляется торговля между разными областями страны. Купечество сосредоточивает в своих руках крупные капиталы, приобретая большое влияние на экономику государства. Уложение 1649 года закрепило привилегии дворянства и еще более закрепостило крестьян. Частые народные движения в XVII веке были ответной реакцией крестьянства и бедных слоев посадского населения городов на усиление гнета правящих классов.

Оживление политической и экономической жизни вызвало расширение связей с Западной Европой. Растет торговля, проявляется интерес к светскому образованию. С Украины и Белоруссии, из европейских стран приезжают различные мастера, специалисты.

Начавшийся процесс «обмирщения» коснулся разных сторон русской культуры. Получает развитие бытовая повесть, появляется драматургия, сатира, создаются первые театральные труппы.

В этих условиях заметно падает роль церкви в жизни страны. Проведенные патриархом Никоном реформы были призваны усилить влияние церкви на государственную власть и нейтрализовать опасность воздействия католицизма после воссоединения Украины с Россией. Реформы были вызваны также стремлением внести единство в характер богослужений, исправить разночтение текстов церковных книг, канонизировать иконописные образы. Все исправления проводились в соответствии с канонами греческой церкви. Однако деятельность Никона содействовала обострению противоречий в среде духовенства, попытки поставить церковную власть выше светской вызвали недовольство правящих групп. Раскол, возникший как противодействие нововведениям Никона, перерос в социальное движение, объединявшее разные слои населения.

Развитие искусства этого времени также отражает противоречивость происходящих событий и характеризуется переплетением старых традиционных форм и мотивов с новыми.

В зодчестве XVII века, несмотря на образование ряда местных архитектурных школ, складывается единый стиль. В нем широко используются основные конструктивные формы и элементы, известные в древнерусской архитектуре. Но теперь они появляются в более сложных сочетаниях, часто значительно видоизмененными, и образуют совершенно новые особенности архитектуры. Меняется понимание образного характера зодчества, храмы становятся более легкими, нарядными, декоративность сближает их с гражданской архитектурой. Впервые возникают сложные ансамбли городов, создаются архитектурные комплексы монастырей.

В создании памятников конца века используются ордерные приемы, что свидетельствует о широком знакомстве с практикой западноевропейских зодчих. Широта кругозора и умение творчески перерабатывать достижения русского и западноевропейского зодчества подготовили переход к новому этапу в русской архитектуре, начавшемуся в XVIII столетии.

В развитии фрески и иконописи определенную роль сыграло знакомство с образцами западного искусства, и в частности с гравюрой. Расширяется кругозор русских мастеров, они свободно заимствуют многие мотивы из книг, привезенных с Запада, по-своему их преобразуя.

Новые идеи, новое восприятие мира требовали иных форм изображения. Шел процесс приближения сложившихся канонических сюжетов к пониманию современников. Поэтому на место сложных иносказаний и символов приходит повествование. Монументальность, внутренняя сосредоточенность и цельность образов, лаконизм изобразительных средств уступают место по-

74. Церковь Рождества в Путинках в Москве. 1649—1652 гг.

75. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 гг.

дробному рассказу. Получает развитие декоративность, ставшая наиболее яркой чертой искусства XVII века.

В иконописи заметен интерес к материальности окружающего мира. Это выразилось в подробном изображении одежды, пейзажа, архитектуры, в стремлении передать объем, используя светотень. Появление парсуны привело к возникновению портретной живописи, положившей начало переходу к станковой картине. Оживление экономической и культурной жизни содействовало и интенсивности развития всех видов прикладного искусства. Использование богатых традиций прошлого и расширение связей между отдельными мастерами обогатило его новыми приемами и разнообразием мотивов.

В искусстве XVII века выработались общие особенности, характерные для данного времени. Этому способствовали и активизация всей жизни страны, а также образование при Оружейной палате Московского Кремля иконописной и других мастерских. Москва становится центром русской художественной культуры. Для выполнения крупных заказов туда собирали мастеров из разных городов Руси. Поэтому и местные школы, существовавшие в крупных городах, несут на себе отпечаток общих процессов, происходивших в это время и характерных для русского искусства в целом.

В первой четверти века новое строительство почти не ведется, а чаще восстанавливается разрушенное. Лишь в конце двадцатых годов кое-где строятся новые храмы. Одним из таких храмов была Успенская («Дивная») церковь Алексеевского монастыря в Угличе (1628). Сам монастырь во время польско-литовской интервенции был разрушен. Возможно, что Успенская церковь была своеобразным памятником павшим защитникам Углича. Несмотря на традиционный характер архитектуры, здесь заметно иное понимание объемов и пропорций.

Более тяготеет к прошлому Архангельский собор, возведенный в 1631 году в Нижегородском кремле на месте старого полуразрушенного собора XIII века. Шатровый верх завершает несколько тяжеловесное приземистое строение, и лишь ряд кокошников, поребрики, пилястры оживляют суровый облик храма.

В церкви Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря (1637) о новых тенденциях свидетельствует легкость и изысканность шатра, более насыщенное, яркое декоративное убранство *(илл. 73)*. Связь архитектуры этого храма и возведенных одновременно больничных палат монастыря характерна для нового подхода к решению архитектурного комплекса. Рост посадского населения в середине XVII века способствовал строительству небольших приходских храмов. Они обычно состоят из центрального куба, иногда на высоком подклете. В большинстве случаев эти храмы имели приделы и завершались пятиглавием. Такая конструкция

76. Архитектурный ансамбль в Коровниках. Ярославль. 1649—1688 гг.

позволяла свободно варьировать объемы, упрощая или усложняя их. В декоративном убранстве получают широкое распространение в самых разнообразных вариантах и сочетаниях кокошники, колонки, поребрики, что открывало большие возможности для фантазии мастеров. Строительство подобных храмов в селах и городах продолжалось до середины XVIII века. Их широкому распространению способствовала простота архитектурных форм.

В развитии этого типа храма можно наметить ряд этапов. В середине века создаются наиболее интересные сооружения, в которых ярко проявилась фантазия и талант русских зодчих. Обычно их строят богатые заказчики.

Один из интереснейших памятников XVII века — московская церковь Рождества в Путинках (1649—1652, *илл. 74*). Эта небольшая церковь, имеющая в плане прямоугольную форму, вытянута с севера на юг. С северо-запада к центральной части примыкает придел Неопалимой Купины, с запада — большая квадратная трапезная. В декоративном убранстве церкви использованы все основные элементы узорочья. Ярко проявилась фантазия мастера в создании пяти великолепных шатров. Три глухих шатра, очень легких и стройных, венчают центральную часть храма. Между нею и приделом находится колокольня, также шатровая, но большего размера, ставшая центром, связывающим воедино все шатры. Меньшего размера шатер завершает придел. Он как бы поднят тремя рядами кокошников, и его приземистые, по сравнению с другими шатрами, формы сдерживают движение вверх.

Архитектура церкви Рождества в Путинках завершает время расцвета шатровой архитектуры (в дальнейшем в силу церковных реформ, коснувшихся и архитектуры, шатровая форма использовалась только для покрытия колоколен). Асимметрия всех форм храма сведена воедино сложным декоративным убранством. Легкость пятиглавия, его устремленность вверх создают впечатление единого порыва. Архитектура этой церкви олицетворяет собой светлое, радостное начало, присущее в значительной степени всему искусству XVII века.

К концу века узорочье становится особенно пышным. Так, зодчий Павел Потехин строит в 1678 году церковь Троицы в селе Останкине и сплошным узором заполняет стены основного храма и четырех приделов. Особенность декора этой церкви состоит в том, что мастер виртуозно пользуется кирпичом, создавая сложный рисунок из архитектурных деталей. Ряды кокошников, «ширинки», колонки широко применяются в убранстве здания. Здесь встречается и интересный звездчатый рисунок кокошника над окном. В Останкинской церкви конструкция храма усложняется — появляются четыре придела.

77. Ансамбль Ростовского кремля. 60-е — 90-е гг. XVII в.

В конце XVII — начале XVIII века строительство небольших приходских храмов продолжалось во многих городах и селах Руси. Большей частью в них сохраняется сложившийся тип постройки, однако ярко выраженная декоративность, свойственная архитектуре середины века, исчезает. Гладь стен оживляют лишь небольшие орнаментальные пояски и колонки, обрамляющие окна. Пятиглавие большей частью заменяется одной небольшой главкой. Этот тип церквей хорошо представлен в архитектуре Суздаля. Небольшие суздальские храмы, при общности основных конструктивных особенностей, очень разнообразны. Каждый из них имеет свои индивидуальные черты: то это усложненность в форме главы, то приделы, меняющие общее очертание, то более сложно исполненный декоративный пояс. При этом сохраняется цельность общего характера суздальской архитектуры, связанная со стойкостью традиций. Н. Н. Воронин упоминает трех известных зодчих конца XVII века, работавших в Суздале,— Ивана Мамина, Андрея Шмакова и Ивана Грязнова. Помимо построенного ими Ризоположенского монастыря, они, как считает возможным Воронин, были авторами Цареконстантиновской церкви (1707) — очень типичного для Суздаля небольшого храма [35]. Преемственность традиций сохранялась вплоть до середины XVIII века, о чем свидетельствует архитектура таких церквей, как Никольская (1720—1729) и Знаменская (1749).

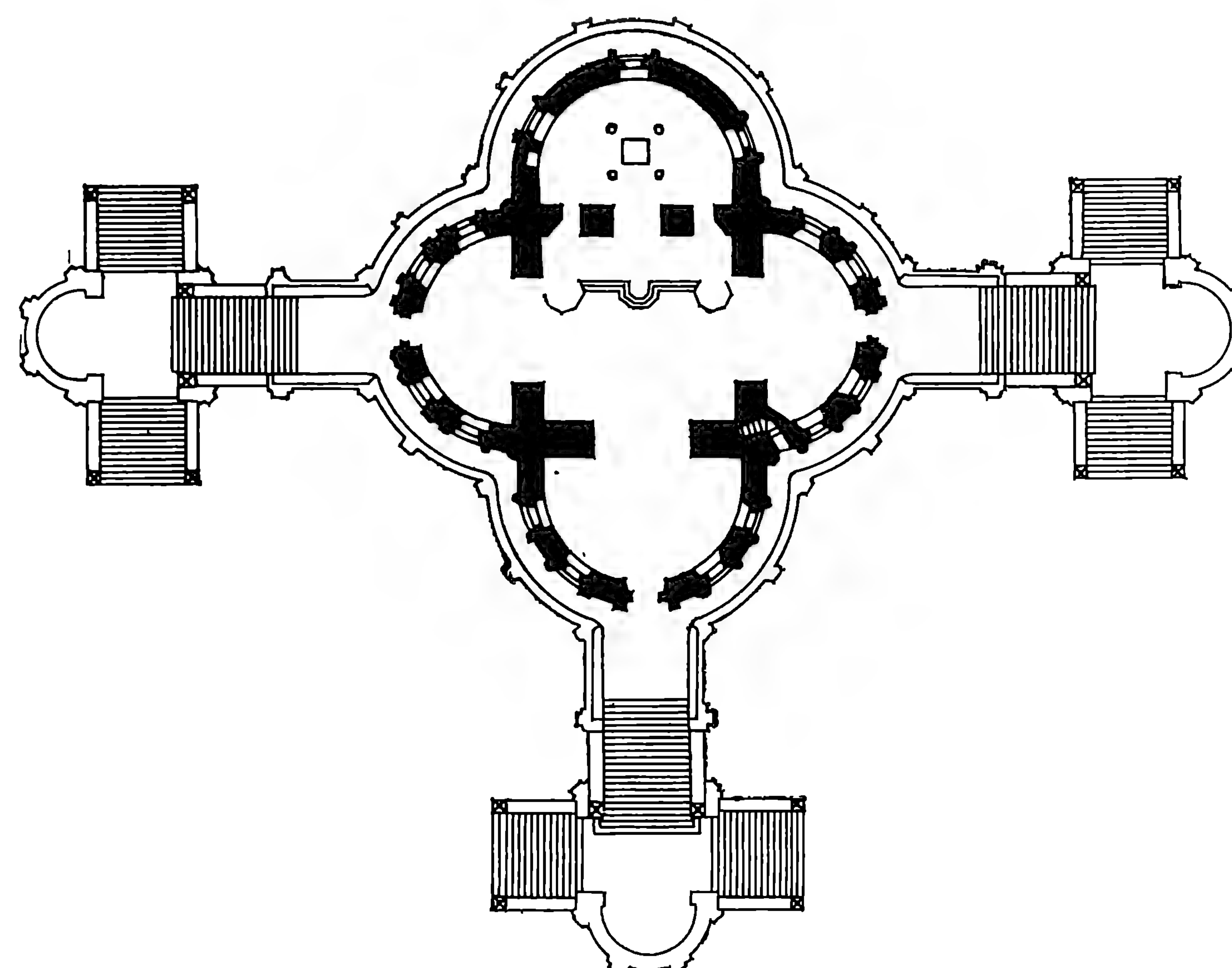
Особое место в русской архитектуре занимают ярославские храмы. Ярославль XVII века — это крупный торговый центр; ярославские купцы — посредники в торговле с приволжскими городами и севером Руси, со странами Западной Европы и Азии. В Ярославле получают развитие различные ремесла, изделия ярославских мастеров находят широкий сбыт за его пределами. Рост городского населения и богатой прослойки купечества способствуют возведению многочисленных храмов. Ярославские храмы одновременно служат и своего рода общественными зданиями, где ведутся деловые переговоры, заключаются сделки, подклети храмов служат местом хранения товаров. Все это накладывает определенный отпечаток на внешний и внутрен-

78. Церковь Покрова в Филях. 1693 г.

ний облик храмовых сооружений. Они во многом отличны от московских, хотя их конструктивные принципы и отдельные элементы декора довольно близки.

В Ярославле строят более крупные, по сравнению с Москвой, храмы соборного типа. Это массивный куб, иногда он расчленяется широкими лопатками, иногда плоскость стены остается гладкой. Три, четыре невысокие апсиды прилепляются к массиву храма, закрытая галерея окружает центральную часть. Центральная часть четко выделяется, приделы не нарушают общей конструкции, как это встречается иногда в московских храмах. Ярославские храмы обычно пятиглавые. Луковицы глав чешуйчатые, несколько утяжеленные. Шейки луковиц немного вытянуты, но массивны, украшены тягами и бусинками, которые образуют легкий узор. Шатровые колокольни близки московским. Приделы храмов также большей частью имели шатровые покрытия.

Узорочье ярославских храмов отличается от убранства московских. Ярославские мастера виртуозно использовали кирпич в создании декора, главным обра-



79. Церковь Покрова в Филях. 1693 г. План

80. Яков Бухвостов. Успенский собор в Рязани. 1693—1699 гг.

зом в украшении окон и крылец. В Ярославле часто расписывали и наружные стены храмов, широко использовались изразцы. Но здесь очень редко встречается такой популярный в XVII веке элемент декора, как кокошник, при этом он основательно трансформирован и совсем не используется в завершении храма.

Если небольшие посадские храмы Москвы очень компактны и формы их связаны композиционно воедино, то ярославские храмы тяготеют к ансамблевому решению и большому простору, им свойственна монументальность. Примером может служить церковь Ильи Пророка (1647—1650, *илл. 75*). Центральный куб, увенчанный пятиглавием, доминирует в сложной композиции храма. Два шатровых верха (колокольни, очень легкой, ажурной, и более тяжелого стройного покрытия придела) расположены с запада по обе стороны храма. С юга к основному храму примыкает небольшой придел, увенчанный маленькой луковкой. Крытая галерея проходит по западной и южной сторонам. Северная сторона смыкается с другим приделом, а восточная прикрыта тремя полукружиями апсид. Таким образом, ни один фасад центральной части храма не виден полностью. Зритель воспринимает храм как сложный комплекс, лишь постепенно и с каждой стороны по-новому открывая для себя сочетания его архитектурных объемов. Гладкие стены членятся лопатками, первоначально они были расписаны крупными фантастическими цветами. Монументальность храма, свободное, «хоромное» расположение архитектурных масс, нарядная роспись стен — все это свойственно ярославской архитектуре.

В Ярославле часто ставили по два храма рядом (зимний и летний). Такими группами стоят церкви Николы Мокрого, Федоровской богоматери, Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654) с удивительной по своим пропорциям и красоте колокольней, стоящей между нею и малым храмом — Владимирской церковью (1669, *илл. 76*). Здесь получил воплощение тот же тип храма, который ярко выражен в церкви Ильи Пророка. Пятиглавие и два шатровых придела создают интересную группу, близкую по своей композиции Ильинской церкви.

В декоративном убранстве церкви зодчий широко применяет красный кирпич и изразцы. Виртуозно выполнены из кирпича наличники окон, порталы, колонки, карнизы. Применение изразцов усилило красочность всего архитектурного комплекса. Высокая, стройная колокольня, композиционно связывающая оба храма, также интересна своим декоративным решением. Автор строит ее на контрастном соотношении двух частей: нижней, строгой, без каких-либо украшений, лишь разделенной на гладкие грани, и верхней, более легкой, ажурной, богато декорированной.

Среди храмов Ярославля с их четким силуэтом стоит особняком церковь Иоанна Предтечи в Толчкове (1671—1687). Этот храм очень большого размера имеет сложное завершение. Трудную задачу поставил перед собой зодчий, завершив его пятнадцатью главами. Он объединяет их в пучки по пять глав, венчая центральную часть большим пятиглавием и поместив на приделах храма главы значительно меньшего размера. Этот монументальный храм отличается необыкновенно пышным убранством: с большой изобретательностью и фантазией созданы мастером обрамления каждого крыльца, окон и аркатурные пояса.

В XVII веке происходит заметное обогащение традиций и в области ансамблевого зодчества.

С ростом Москвы, строительством богатых палат, принадлежавших знати, меняется и облик Кремля. Положение в центре отстраивавшейся столицы, соседство с монументальным, нарядным собором Василия Блаженного предопределили настоятельную необходимость акцентировать ансамбль Кремля. С этой целью была проведена реконструкция кремлевских башен: в 1624—1625 годах Христофор Головей и Бажен Огурцов надстроили верх Спасской башни, с 1672 по 1686 год были надстроены и остальные башни, за исключением Никольской, реконструкция которой была завершена в XIX веке. Ни одна башня не повторяет другую, но повторяемость отдельных конструктивных приемов и элементов объединяет их в единый ансамбль. Зодчие широко использовали здесь разнообразные узорочья, привнеся в него даже отдельные готические элементы (в украшении Спасской башни и в несколько видоизмененном варианте — Троицкой башни), не нарушившие, однако, впечатления цельности декора.

81. Церковь Знамения в Дубровицах. 1690—1704 гг.

82. Теремной дворец Московского Кремля. 1635—1636 гг.

В XVII веке велось восстановление и большое строительство новых монастырей. Каждый из них был опорным пунктом на подступах к городу или в самом городе. Определенную роль в расширении строительства сыграли события начала века, когда монастыри были местом укрытия населения от интервентов и центрами обороны.

Во многих существовавших ранее монастырях происходит перестройка и укрепление стен, сооружаются складские помещения, соборы, церкви. Проводятся работы по восстановлению и строительству стен в Нижегородском кремле, Ипатьевском монастыре, Спасо-Евфимиевском, Иосифо-Волоколамском, Горицком. Строятся новые стены Кирилло-Белозерского монастыря, укрепляются окраинные монастыри Москвы: Донской, Новодевичий, Симонов, Андроников, Патриарх Никон строит монастыри Валдайский-Иверский и Крестный на Кий-острове, развертывает строительство Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, митрополит Иона Сысоевич строит недалеко от Ростова Борисоглебский монастырь.

Монастырские сооружения этого времени — интересные архитектурные ансамбли. Обычно центральную часть такого ансамбля занимает монументальный собор, вокруг него живописно располагаются другие храмы, трапезные, кельи, разные монастырские строения. Крепостной характер сооружения сохраняется, но декоративность, свойственная архитектуре XVII века, проявляется и здесь. Стены и башни, надвратные церкви, монастырские ворота богато украшаются (Иосифо-Волоколамский монастырь, Донской, Горицкий в Переславле Залесском). Монастырские ворота и надвратные церкви часто носят праздничный, светский характер. Интересно сочетание монументальных форм легкого декоративного убранства в Спасо-Евфимиевском монастыре, богато декорированы ворота Борисоглебского монастыря, надвратная церковь Иосифо-Волоколамского и многих других.

Любовь к пышности, яркое проявление светского начала характерны и для Воскресенского храма Ново-Иерусалимского монастыря (1658—1684). Богатство и роскошь постройки выделили ее из большого количества архитектурных сооружений XVII века.

Честолюбивым замыслом патриарха Никона было повторить храм Воскресения в Иерусалиме. С этой целью он привлек к строительству храма лучших мастеров. Ново-Иерусалимский собор лишь приблизительно следовал своему прототипу. Стремление Никона к возрождению форм монументальной архитектуры получило в этой постройке своеобразное воплощение. Монументальность архитектурного комплекса сочетается с пышным убранством. Впервые получили столь широкое применение изразцы — ими были украшены как внешние стены, так и внутренние помещения собора. Особенной нарядностью отличалась ротонда с шатровым покрытием. Весь архитектурный комплекс монастыря, выполненный зодчим Аверкием Макеевым, представлял собой сложную композицию, очень хорошо гармонировавшую с окружающей природой. В каждом случае мастер сумел найти единство объемов и декоративного убранства. Несмотря на то что строительство монастыря затянулось на долгие годы, его архитектура отличалась большой цельностью.

Выдающийся архитектурный ансамбль возник во второй половине века в Ростове Великом — кремль, построенный митрополитом Ионой Сысоевичем (60-е—90-е гг. XVII в., *илл. 77*).

В отличие от монастырских построек того времени центральная часть территории кремля остается свободной, а храмы, находящиеся у стен, образуют интересный архитектурный ансамбль, связанный воедино с крепостными башнями. Митрополичьи покои и разные хозяйственные постройки также примыкают к стене, скрывая собой ее большую часть. Благодаря этому внутри кремля нет ощущения замкнутого пространства, весь архитектурный комплекс очень хорошо воспринимается зрительно.

В этом комплексе все очень гармонично: великолепные белые стены с башнями и пять храмов, объединенных переходами. Их архитектура отличается как от ярославских, так и от московских памятников. Строились они с оглядкой на архитектуру XVI века, в частности Успенского собора. От прошлого зодчие сохранили конструктивную четкость.

В храмах Ростовского кремля выражено светское, радостное начало; все формы облегчены, вытянуты, вертикали лопаток, членящих стены, покрытие закомарами-щипцами усиливают это стремление вверх. Пятиглавие на трех храмах — Воскресения, Иоанна Богослова и Григория Богослова — облегчено по сравнению с типичным ярославским. Уменьшенные, легкие, почти круглые луковицы глав на длинных шейках логично завершают храмы.

Близка трем перечисленным храмам кремля и одноглавая церковь Спаса на Сенях. Особенность церкви Спаса на Сенях в том, что она соединена с Белой палатой, служившей трапезной. Этот прием не нов, он встречался и раньше в русской архитектуре, но в XVII веке подобные соединения не делались.

В последние два десятилетия XVII века получают распространение многоярусные храмы. Основа их конструкции — сочетание восьмерика на четверике. Храмы окружаются крытыми галереями, небольшими приделами. В них обычно нет отдельно стоящей колокольни, для этой цели используются верхние ярусы церкви. По своему характеру они близки аналогичным деревянным постройкам на Руси. Но в каменной архитектуре ярусные конструкции значительно усложняются как приделами и галереями, так и пышным убранством. Завершается такой храм небольшой, легкой главкой.

83. Крутицкий теремок в Москве. Окно 1694 г.

Сама структура памятников, их легкость диктуют и характер декоративного убранства. Растительный орнамент свободно обвивает наличники окон, колонки, пояса каждого яруса. Ажурная прорезь орнамента воспринимается как кружево. Совсем не встречается геометрический орнамент, характерный для узорочья середины века. Декор становится вычурным и дробным. Широко применяются мотивы барокко, привнесенные в русскую архитектуру украинскими и белорусскими мастерами. Использование в декоре этих элементов и общая усложненность орнаментальных мотивов дали основание называть памятники этого круга московским (или нарышкинским) барокко.

Наиболее интересными ярусными храмами были церкви Спаса в Уборах, Покрова в Филях, в Троицком-Лыкове, в селе Зюзине.

Замечательным памятником нарышкинского барокко, где проявились самые характерные черты этого стиля, была церковь Покрова в Филях в Москве (1693, *илл. 78, 79*). В ней особенно сильно выражены противоборствующие начала, свойственные нарышкинскому барокко: конструктивность формы, ее подчеркнутый геометризм и богатый декор, который обрамляет каждый ярус храма, смягчая углы и выявляя отдельные акценты. Церковь стоит на арочном подклете, что усиливает впечатление легкости; декоративные колонки на углах четверика и восьмерика подчеркивают устремленность вверх. Значительно уменьшенный восьмерик-звонница завершается небольшой главкой. Легким кружевом на поверхности храма вьется декоративный мотив из «гребешков», венчая каждый ярус и окна.

Рядом с этой легкой постройкой церковь Спаса в Уборах (1694—1697), сооруженная Яковом Бухвостовым, кажется тяжеловесной и строгой. В архитектуре храма нет буйной фантазии, свойственной церкви в Филях, но в ней привлекают на редкость гармоничные пропорции. Здесь удивительно четко проявились конструктивные особенности храма, соотношение несущих и несомых частей, достаточно богатое, но без излишней пышности убранство.

Наряду с ярусными храмами в эти годы создаются и традиционные пятиглавые соборы. Такие соборы строятся в Москве, Рязани, Волоколамске, Сольвычегодске и других городах. В их декоративном убранстве широко используется белокаменная резьба. Декоративный орнамент из растительных мотивов, созвучный архитектуре ярусных храмов, часто не был органически связан с монументальными формами пятиглавых соборов. Примером такого несоответствия может служить соборный храм Введенского монастыря в Сольвычегодске (1689—1693). В соборе богато декорированы окна, крыльца, изощренная резьба на поясах, но все эти виртуозно выполненные украшения не связаны с архитектурой храма.

Удачным было применение декора в соборе, построенном Яковом Бухвостовым в Рязани (1693—1699, *илл. 80*). Куб его расчленен по вертикали парными колонками — «тягами». Три ряда вытянутых окон обрамляются колонками, покрытыми белокаменной резьбой. Собор монументален и гармоничен по пропорциям.

Обилием белокаменной резьбы и пышностью декора отличается Рождественская церковь в Нижнем Новгороде (1703—1718). Если монументальность форм Введенского собора больше тяготела к прошлому и лишь украшавшая его белокаменная резьба смягчала тяжеловесность объемов, то иное в характере Рождественской церкви: ей свойственна облегченность ярусной постройки, устремленность ввысь. Нижние два яруса составляют трапезную и храм, над которыми надстроены еще два яруса, увенчанные пятью главами. Создается впечатление нарастания движения форм храма, завершающегося пятиглавием. Как и в соборе Введенского монастыря, основной несущей конструкцией является система четырех перекрещивающихся арок. Отсутствие внутренних столбов создает ощущение света и простора.

Применяя элементы барокко, русские мастера использовали их поначалу только как декоративное убранство. В конце XVII века выступают новые тенденции. Отчетливо проявляется совершенно иное понимание композиции здания. Зодчий акцентирует внимание не на сложном ритме отдельных объемов, а выявляет цельность его характера. Элементы барочной ордерной системы обогащают плоскость стены светотеневыми эффектами и в то же время подчеркивают конструктивность здания.

Архитектура церквей, построенных на рубеже XVII—XVIII веков, предвосхищает новый этап развития зодчества. Среди них — московская церковь Успения на Покровке, созданная зодчим Петром Потаповым. Этот ярусный храм отличает четкость конструкции, не нарушаемая пышным убранством из пучков колонок и других элементов декора. К этому же ряду памятников архитектуры относится первое общественное здание Москвы — Сухарева башня архитектора Михаила Чоглокова (1692—1695 и 1698—1701 годы, не сохранилась), выделявшаяся своей масштабностью и вместе с тем гармоничностью. Это здание в еще большей степени обнаруживает четкую конструктивность композиции, ритмичность членений.

Светский характер русской архитектуры конца XVII века нашел выражение и в церкви Знамения в Дубровицах (1690—1704, *илл. 81*), подмосковном имении князя Голицына. Ее центрический план близок планам церквей в Уборах и Филях, в остальном это совершенно оригинальное решение в церковном зодчестве. Обильный декор, покрывающий плоскость стен, дополнен большим количеством скульптуры, находящейся у оснований цоколя и восьмерика.

Отсутствие аналогий этому храму в московском зодчестве. а также близость некоторых его элементов украинскому искусству позволили И. Э. Грабарю считать ее автором Ивана Петровича Зарудного, приехавшего в Москву с Украины [36].

Развитие национальных традиций, творческая переработка барочных мотивов, элементов ордерной системы определили многообразие форм русской архитектуры и создали предпосылки к появлению новой по своему мироощущению архитектуры XVIII века.

Памятников гражданского зодчества XVII века сохранилось немного. В нем отчетливо проявляется склонность к украшению здания — прежде всего в дворцовых постройках, а позже в домах горожан. Одним из самых богато декорированных гражданских зданий XVII века был Теремной дворец в Московском Кремле (1635—1636, *илл. 82*). Его строили зодчие Бажен Огурцов, Трефил Шарутин, Антип Константинов и Ларион Ушаков. Каменный Теремной дворец стоит на подклете — характерная особенность деревянных хором. Два нижних этажа сохранились от дворца Ивана III, три верхних — надстроены в XVII веке. Любопытно завершение дворца меньшим по размеру пятым этажом с высокой крышей («верхний теремок»), окруженным гульбищем. Тесные внутренние помещения типичны для боярских хором того времени. В украшении фасада дворца использованы колонки, пилястры, балясинки и другие архитектурные элементы.

С этого времени начинается широкое применение декора как в гражданской, так и в церковной архитектуре. При этом и там и тут используются совершенно

84. Церковь Преображения погоста Кижи. 1714 г.

85. Пилат умывает руки. Фрагмент росписи церкви Воскресения в Ростове. Около 1670 г.

одинаковые решения в обрамлении окон — наличники в виде колонок с кокошником наверху, имеющие то килевидную форму, то шлемовидную, то форму фронтона. Так, в оформлении окон палат Аверкия Кириллова и церкви Николы на Берсеневке в Москве (1657) — характерные для московского зодчества середины века колонки, перехваченные одним-двумя поясками балясинок, сдвоенные горизонтальные тяги внизу и вверху, зрительно связанные с колонками. Венчает окно кокошник, хорошо сгармонированный с наличниками.

Многие декоративные мотивы, типичные для архитектуры Москвы, распространяются дальше, обретая в других городах новые местные особенности, становясь часто более дробными.

В гражданском зодчестве возникают сложные ансамбли. Самым значительным из них был ансамбль в Коломенском под Москвой (1667—1681). Зодчие Семен Петров, Иван Михайлов и Савва Дементьев построили для царя Алексея Михайловича деревянный дворец, состоявший из семи хором, трех- или четырехэтажных, связанных между собой переходами. Особую красочность ансамблю придавали покрытия самой разнообразной формы: шатровые, обычные и крещатые, «бочки» и т. д. Богатая резьба покрывала наличники окон, подзоры кровель, крыльца, галереи. Стены и потолки внутренних помещений были расписаны.

Ансамбль Крутицкого подворья в Москве представляет собой живописно расположенную группу сооружений, связанных переходами. Двухэтажный переход соединяет жилые постройки с церковью Успения. Часть этого семидесятиметрового перехода составляет знаменитый Крутицкий теремок (1694, *илл. 83*). Его фасад, сплошь декорированный изразцами,— одно из красивейших декоративных решений XVII века. Композиционно расположенный в середине растянувшегося ансамбля, он стал его живописным центром.

Весьма характерны для гражданской архитектуры начала века сохранившиеся жилые дома Пскова. Знаменитые «палаты» богатых купцов Поганкиных (20-е—30-е гг.) еще сохраняют особенности архитектуры прошлого. Они представляют собой большое строение с множеством разных комнат, сеней и подсобных помещений. Небольшие окна напоминают проемы крепостных сооружений, да и сами палаты с высокими гладкими стенами и крутой кровлей сохраняют суровый крепостной облик.

В Пскове же были построены и палаты Меншиковых, состоящие из нескольких больших домов. Строились палаты не сразу, поэтому вторые палаты Меншиковых, в соответствии с новыми архитектурными веяниями, уже отличаются от первых: у них более сложный верх, крыльца и окна декорированы. Однако и здесь характер псковской архитектуры сохраняется прежним: окна остаются небольшими, а плоскость стены не членится лопатками.

В конце века сохраняется и сложившийся тип здания с сенями посередине и жилыми помещениями по бокам, то есть каменные постройки повторяют общие принципы строительства деревянных жилых домов. Такими были дом Коробова в Калуге и Митрополичий дом в Ярославле. В них очень тактично, со вкусом декорированы наличники окон, карнизы, пояса, разделяющие первый и второй этажи.

Одновременно в Москве возникает новый тип здания, более значительный по объему и с несколько измененной планировкой. Зодчие отказываются от разделения здания сенями, а строят его как единый блок (палаты Голицына, палаты Волкова, дом Троекурова). В декоре здания чувствуются отзвуки ордерной системы, но ордерные элементы носят здесь чисто декоративный характер. Широко применяются в гражданском строительстве конца XVII века элементы декора московского барокко.

В XVII веке дерево оставалось наиболее распространенным строительным материалом, из него возводились не только крестьянские избы, но и дома горожан. Много строилось и деревянных церквей. В них заметно сочетание старых сложившихся приемов и новых черт, свойственных всей русской архитектуре. В деревянном зодчестве, отличавшемся стойкостью традиций, общие тенденции развития архитектуры выражались в специфических формах. Интересны сочетания, часто неожиданные, различных архитектурных форм; архитектура одних храмов лаконична, других — отличается сложным ансамблевым построением.

Наиболее традиционны и близки к крестьянской избе были так называемые клетские храмы: в виде

86. Рождество Христово. Икона. Конец XVII в.

87. Истома Савин. Исцеление слепого. Икона. Конец XVI в.

прямоугольного сруба с двускатной крышей, увенчанные луковичными главками. В XVII веке благодаря небольшим изменениям пропорций или дополнительным прирубам они приобретают несколько иной облик. Это заметно уже в характере церкви Преображения села Спас-Вежи, близ Костромы (1628). Высокая двускатная крыша, два прируба с запада и востока также с островерхими покрытиями создают устремленность ввысь. Небольшая галерея, окружающая западный прируб, по контрасту увеличивает ощущение вертикальности постройки — это несущественное изменение в конструкции храма меняет восприятие знакомых форм.

На севере продолжалось строительство деревянных шатровых храмов. Однако в XVII веке облегченность шатрового покрытия, изменение соотношений отдельных частей говорят о новой творческой интерпретации этого типа церкви. Сохранились до наших дней и некоторые ярусные храмы. Наиболее ярко выражен характер ярусной архитектуры в церкви Вознесения в Торжке (1653). Три яруса уменьшающихся кверху восьмериков на основании-четверике создают впечатление легкости. Эту церковь отличает гармония простых форм, воспринимаемых в единении с окружающим пейзажем. Более усложненный вариант ярусной постройки представляет собой церковь Иоанна Богослова на Ишне (1687—1689). Вытянутость основания-четверика повлекла за собой изменение пропорций двух ярусов: оба восьмерика значительно меньше по отношению к основанию, чем в церкви Вознесения.

Декоративность как общая черта русской архитектуры XVII века проявляется и в деревянном зодчестве: наблюдается усложнение композиции храмов, большее разнообразие вариантов покрытия и отдельных форм. Наиболее ярким примером может служить архитектура двух храмов начала XVIII века: Покровской церкви Вытегорского погоста (1708) и Преображенской церкви погоста Кижи (1714, *илл. 84*). Объединяет их общность художественного решения. Ярусная конструкция каждого храма усложнена главами, создающими ступенчатость покрытия и устремленность его вверх. Покровская церковь тяжеловеснее Преображенской, в ней отсутствует цельность пластического образа, присущая в Кижах храму, но в ней уже найдено интересное композиционное решение покрытия семнадцатью главами. В архитектурном замысле церкви Преображения погоста Кижи нашло воплощение радостное, светлое начало, к которому тяготеет зодчество этой эпохи. Двадцать две главы, завершающие покрытие, смягчают ярусную конструкцию храма, не нарушая цельности его композиционного решения. Преобладает динамичный ритм устремленных вверх архитектурных форм. При всей живописности и обилии разных деталей архитектуре Преображенской церкви свойственна четкая логика построения. Каждый фрагмент хорошо «прочитывается» и связан в единое целое с остальной массой храма, представляющей собой сложный ансамбль. Это произведение отличается единством логики конструктивного решения и творческой фантазии.

Активный процесс создания новых форм архитектуры на основе сложившихся традиционных приемов получил свое продолжение и в XVIII веке, особенно на севере России, где были созданы своеобразные произведения народного зодчества.

Фрескам и еще в большей степени иконам XVII века свойствен ярко выраженный иллюстративный характер. Никогда еще любовь к изобразительности не получала в русском искусстве столь полного выражения. Библейские и евангельские сюжеты трактуются в них как близкие и понятные события, о которых рассказывается чрезвычайно подробно, повествование развертывается во времени, воплощается в сложных композициях, составляющих сюжетные циклы. Проявляется интерес не только к самому действию, но и к окружающему пейзажу, среде. Идет активный процесс познания мира.

Тяжелые последствия «смутного времени» и интервенция задержали развитие фресковой живописи. Лишь в 1642—1643 годах в Москве оказались собраны лучшие живописцы, которым предстояло расписать Успенский собор. С этого времени и возобновились работы по росписи кремлевских соборов: в 1644 году расписывается церковь Ризположения, в 1652 году начаты росписи Архангельского собора.

В росписях Успенского собора принимали участие Иван Паисеин, Сидор Осипов, Марк Матвеев, Иван Борисов и другие. Тема росписей традиционна. В пяти куполах представлены композиции «Саваоф», «Вседержитель», «Спас Нерукотворный», «Спас Эммануил» и «Знамение»; на четырех столбах — фигуры апостолов и святых воинов; на южной и северной стенах — расположенные в четыре яруса сцены из евангелия. Композиции строго расчленены, рисунок несколько сух и

сдержан. К сожалению, росписи не сохранились в первоначальном виде и судить о них можно только по отдельным фрагментам.

Росписи церкви Ризположения исполнялись Сидором Осиповым и Иваном Борисовым. Посвящены они акафисту богоматери. На плоскости стены фрески расположены четырьмя рядами, и каждая композиция заключена в отдельный квадрат. Стена не воспринимается как единое целое. Каждый квадрат изолирован от другого и выполнен как вполне самостоятельная композиция. Поэтому роспись напоминает ряд икон. Объединяет их лишь цветовое решение хорошо сгармонированных охристых и синих тонов.

В росписи Архангельского собора — он расписывался с перерывами (1652—1666) — принимали участие мастера из Ярославля, Костромы, Ростова Великого, Переславля-Залесского. Возглавляли работы Яков Казанец и Степан Резанец, в последний период в них участвовали Симон Ушаков, Иван Филатьев, Иосиф Владимиров. На южной, западной и частично северной стенах, над гробницами князей расположены их идеализированные «портреты». На столбах храма есть также изображения князей, воинов и святых. Все образы очень условны, позы статичны, иногда фронтальны, иногда с небольшим поворотом. Такой же характер изображения встречается в портретах владимиро-суздальских князей Княгинина монастыря во Владимире (1647—1648). Большое внимание уделяется передаче одежды, покрытой сложным узором.

На северной и южной стенах, выше фигур князей, находятся росписи на темы жития Михаила Архангела. Ряд фресок иллюстрирует отвлеченные догматы христианства, так называемый «символ веры».

В росписи Архангельского собора сочетаются различные стилевые приемы. В некоторых композициях (в основном на сюжеты «символа веры») есть определенная статичность, другие росписи (деяния архангела Михаила) исполнены более темпераментно.

Основные тенденции стенной живописи XVII века намного определеннее выражены в церкви Троицы в Никитниках (1652—1653), построенной купцами Никитниковыми. Это один из лучших памятников живописи своего времени. В куполе помещено полуфигурное изображение «Вседержителя», в барабане — изображения ангелов, пророков, святых. Плоскость стен занимают композиции на темы деяний апостолов. Во время работы художники пользовались гравюрами изданной в Голландии «Библии Пискатора», но очень основательно перерабатывали их. Росписи интересны своим повествовательным характером, каждый эпизод из жизни апостолов передается с многочисленными подробностями. Авторы настолько увлекаются декоративной стороной, что подчас даже человеческие фигуры воспринимаются как орнаментальный мотив.

Во второй половине века большие фресковые циклы создаются в Ярославле, Ростове Великом, Костроме, Вологде, в северных областях страны.

Наиболее ярким и заметным явлением были росписи ярославских и ростовских храмов. Росписи заполняют в несколько рядов стены, переходя на своды, окружая окна. Каждый отдельный эпизод того или иного цикла написан очень подробно.

Особенность ростовских храмов в их небольших размерах, камерном характере интерьеров. Иконостас

88. Симон Ушаков. Троица. Икона. 1671 г.

заменен богато расписанной алтарной преградой. Росписи покрывают поверхность стены в шесть-семь рядов. Воспринимаются они красочными поясами, отдельные эпизоды обычно настолько тесно связаны, что трудно отделить одну композицию от другой. Орнаментальный характер рисунка усиливает впечатление сплошного узора. В небольшом пространстве каждого из этих храмов звучный колорит хорошо освещенных росписей создает радостное ощущение.

Церковь Воскресения в Ростове была расписана около 1670 года несколькими художниками *(илл. 85)*. Авторы мастерски владеют ракурсами, свободно располагая фигуры в сложных поворотах. В отдельных случаях кажется, что художник нарочито усложняет композицию, чтобы продемонстрировать свое умение. Легко и свободно он вводит в повествовательный сюжет изображение архитектурных построек, не нарушая при этом ритма плавных линий фигур, складок одежды, растительных мотивов. Желтые, вишневые, синие тона с добавлением золота создают звучные красочные сочетания.

Роспись ростовской церкви Спаса на Сенях отличается большей монументальностью, более четким размещением композиций на стенах. Здесь нет такого слож-

89. Портрет И. Б. Репнина. 90-е гг. XVII в.

ного композиционного решения росписей, как в церкви Воскресения. Рисунок также сдержан. Особенно привлекают внимание сцены из «Апокалипсиса» и посвященные жизни Христа. Очень живо выполнена роспись на тему «страшного суда». Четко разместив на западной стене храма эпизоды этой обширной композиции, автор дает каждой сцене особую цветовую характеристику. В евангельских сюжетах в центре внимания художника драматизм событий: он умеет в каждом эпизоде выделить главных действующих лиц, подчеркивая их характер и особенности. Еще одно существенное отличие росписи ростовских храмов — их поэтичность.

Среди ярославских памятников монументальной живописи особенно выделяются циклы росписей церквей Ильи Пророка, Иоанна Предтечи, Николы Мокрого и Федоровской богоматери.

Роспись церкви Ильи Пророка (1680—1681) исполнена группой мастеров под руководством Гурия Никитина и Силы Савина. Фрески размещены на стенах пятью рядами: в двух верхних — сюжеты, иллюстрирующие чудеса Христовы, ниже следует ряд, посвященный деяниям апостолов, еще ниже — фрески на тему жития Ильи Пророка и, наконец, росписи на темы из жизни пророка Елисея. В ряде случаев мастер изображает хорошо известные ему бытовые сценки. В тех случаях, когда он не находит аналогий с окружающей жизнью, чувствуется близость его композиций рисункам «Библии Пискатора». В цикле росписей из жизни Елисея мастер свободно компонует жанровые сценки, легко изображает в разных ракурсах фигуры людей. С большими подробностями передан тот или иной эпизод, старательно написаны пейзаж, одежды, напоминающие русские крестьянские рубахи, достаточно уверенно воссоздана архитектура.

Роспись церкви Иоанна Предтечи (1694—1695) была исполнена артелью мастеров под руководством Дмитрия Плеханова. Фрески расположены шестью рядами. Три верхних на западной стене посвящены евангельским сюжетам, под ними основной цикл — эпизоды из жизни Иоанна Предтечи, на северной и южной стенах — ряд сцен, отражающих деяния апостолов и святых, в алтаре — фрески на тему «Толкование божественной литургии». Несмотря на то что темы этих росписей более каноничны, чем росписи Ильинской церкви, решены они очень свободно.

Особенно интересна роспись «Троица», где автор проявляет большую наблюдательность, свободное владение рисунком и композицией. В решении этой темы после Андрея Рублева иконописцы обычно придерживались определенной композиционной схемы. Здесь же найдено оригинальное решение. Трое юношей оживленно беседуют с коленопреклоненным Авраамом. Один из них стоит, второй привстал, опершись рукой на стол, третий сидит, положив ногу на ногу. На втором плане в дверь заглядывает Сарра, привлеченная беседой. И в большинстве остальных сюжетов библейские и евангельские персонажи полны энергии, заняты своими повседневными и очень земными заботами.

Бытовизм в трактовке канонических сюжетов переплетается со сказочностью, присущей народной фантазии. Ярославские мастера широко применяют в росписях орнаментальные мотивы. Орнамент часто связывает воедино отдельные циклы. Жизнерадостность, декоративность ярославских росписей — одно из проявлений народного начала в искусстве XVII века.

Иконопись этого времени еще очень традиционна. В ней продолжают господствовать издавна сложившиеся канонические формы. Однако живой интерес к окружающей жизни обнаруживает себя и здесь. Повествовательность, введение бытовых деталей, архитектуры, пейзажа — все это отличает иконопись XVII века; вместе с тем икона теряет в эмоциональной выразительности. Как и в архитектуре, особенности иконописи XVII века были подготовлены всем процессом ее развития. Многое из того, что стало характерно для икон в XVII веке, проявилось раньше, в частности в произведениях так называемой строгановской школы. К ней относятся иконы, выполненные по заказу крупных промышленников Строгановых из Сольвычегодска. Эти иконы выполнялись как в вотчине Строгановых, так и в Москве. Возникшая в конце XVI века строгановская школа просуществовала до второй четверти XVII века. Обычно строгановские иконы небольшого размера. Они предназначались для домашних молелен и небольших храмов. Камерность определила во многом и их особенности: любовь к деталям, совершенную технику письма, сложную красочную гамму в

сочетании с золотом и серебром. Изображения на этих иконах декоративны, стилистика их изысканна.

Иконы строгановской школы выполнялись крупными мастерами того времени — Прокопием Чириным, Истомой и Никифором Савиными, Семеном Бородиным. В строгановских иконах, несмотря на внимание их авторов к деталям, сохраняется цельность композиции, большая обобщенность. Примером может служить икона Истомы Савина «Исцеление слепого» (конец XVI в., ГТГ, *илл. 87*). Движение Христа и группы его учеников передано с большим чувством ритма; фон выполнен условно, в левом углу чуть намечена архитектура. Написана икона в желтоватых, зеленых, коричневых, оливковых тонах.

В начале XVII века в иконах появляется дробность, пропадает широкое обобщение. Это заметно уже в иконе «Чудо Дмитрия Солунского» (20-е гг. XVII в., ГТГ). Темпераментно написана фигура Дмитрия, его вздыбленный черный конь. Любовь к декоративности сохранилась, но вместе с тем проявляется желание иконописца передать объем, хотя он еще не умеет пользоваться светотенью.

Повествовательность и внимание к подробному изображению деталей, характерные для строгановской школы, получили свое дальнейшее развитие в творчестве мастеров ярославской школы и Оружейной палаты Московского Кремля.

В Ярославле повествовательность носит сказочный характер. Ярославские мастера увлекаются самим сюжетом, вводят в него мельчайшие подробности, отчего их иконы часто напоминают ковер. Такова икона «Рождество Христово» (конец XVII в., Гос. Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, *илл. 86*). Евангельская тема Рождества представлена в окружении небольших композиций, рассказывающих о событиях из жизни Христа; эти композиции связаны между собой и как бы «переходят» одна в другую. Теплая гамма коричневых, желтых, красных тонов хорошо сгармонирована.

Особый характер носит иконопись московской Оружейной палаты. Мастера стремились изобразить человека и окружающий его мир с возможно большим правдоподобием, хотя в некоторых из них появилась жесткость моделировки деталей.

Наиболее значительным представителем этого направления был Симон Ушаков (1626—1686). Им были развиты черты, которые только начали появляться в творчестве иконописцев середины века. Одно из центральных произведений Ушакова «Троица» (1671, ГРМ, *илл. 88*) создано в период творческой зрелости мастера. В ней, как и в другой известной его иконе «Благовещение» (1673), сказалась присущая творчеству Ушакова двойственность. С одной стороны, сохраняются старые традиционные приемы в трактовке складок одежды, в передаче перспективы (обратная перспектива стола в «Троице» и аналоя в «Благовещении»), в то же время фигуры хорошо прорисованы, общий характер их вполне «земной». Несмотря на некоторый схематизм композиции, однообразие в изображении фигур, автор с большой убедительностью придает конкретность, достоверность изображаемому.

Сохраняя каноничность иконописных образов, Ушаков стремился придать им реальный характер. В них утверждается не столько духовная, сколько физическая красота человека. Ушаков иначе трактует тему, нежели его предшественники: его иконы скорее тяготеют к жанровым сценам, в них появляется светотень, более естественные пропорции. В произведениях Ушакова совершенно отсутствует сказочный элемент, свойственный иконописи и особенно фрескам того времени.

90. Портрет М. В. Скопина-Шуйского. Первая четверть XVII в.

Ушаков выступил и как теоретик искусства. Основная мысль его сочинения «Слово к люботщательному иконного писания» сводится к утверждению необходимости изображения окружающей жизни. Ушаков писал: «Художник премудрейший, творец всего духовного и вещественного... дал ему [человеку] душевную способность, называемую «фантазией», начертать... образы всего созданного и дал каждому отдельному существу общее с природой дарование, хотя и в разной степени совершенства, а некоторым благоволил присвоить умение без труда создавать видимые подобия задуманных образов с помощью различных искусств» [37]. Выступления его носили полемический характер, будучи направлены против тех, кто оспаривал плодотворность новых веяний в искусстве.

Значение творчества Ушакова в том, что он в более конкретных формах, чем это делали его современники, выразил интерес к познанию окружающего мира, к человеку, обогатил иконопись новыми живописными приемами, открыв пути развития светской живописи.

В развитии иконописи второй половины века можно наметить два основных направления. К первому принадлежат ученики и последователи Ушакова.

91. Покров с изображением патриарха Никона. 1633 г.

Среди них наиболее характерной фигурой был Тихон Филатьев. Типична его икона «Иоанн Предтеча в пустыне». Следуя по стопам своего выдающегося предшественника, Филатьев настолько увлекся моделировкой деталей, усложнением сюжетного фона иконы, что композиции его произведений теряли цельность.

Мастера другого направления продолжали традиции старой иконописи, хотя новые веяния коснулись их тоже. Отличительная черта созданных ими икон — декоративность цвета и орнаментальность рисунка.

Длительное время старые традиции сохранялись в местных живописных школах и особенно на севере страны в силу его отдаленности от Москвы, а также потому, что Север стал прибежищем сторонников раскола. Характерный пример сохранения традиций — алтарные иконы суздальского Преображенского собора Спасо-Евфимиевского монастыря (середина XVII в.).

Светское начало, повышенный интерес к человеку, проникшие во все области культуры XVII века, естественно, должны были сказаться и на развитии портрета. Наиболее ранние известные нам портретные изображения — парсуны царя Федора Иоанновича (Гос. исторический музей) и князя Скопина-Шуйского (ГТГ, *илл. 90*). В них проявляется желание автора как можно точнее передать портретное сходство, непосредственность ви́дения. В парсуне Скопина-Шуйского чувствуется стилизация, свойственная манере иконописцев, привыкших работать без натуры. Автор конного портрета Алексея Михайловича (конец 70-х — начало 80-х гг. XVII в.) уверенно пользуется светотенью, но рисунок его еще очень условный. Совершенно очевидно стремление мастера создать обобщенный образ государственного деятеля.

Началом нового этапа в развитии портрета можно считать поясное изображение царя Алексея Михайловича (конец 70-х — начало 80-х гг. XVII в., Гос. исторический музей), в котором переданы индивидуальные черты человека. Современный исследователь русского портрета XVII века Е. С. Овчинникова предполагает, что эту работу исполняли Симон Ушаков и Иван Безмин [38]. Возможно, что при написании портрета были использованы прижизненные изображения Алексея Михайловича.

В конце века в портрете появляется стремление раскрыть характер при помощи аксессуаров — обстановки, одежды,— отвечающих социальному положению портретируемого. Это ярко выражено в портретах В. Ф. Люткина (Гос. исторический музей), И. Б. Репнина (90-е гг. XVII в., ГРМ, *илл. 89*), Л. К. Нарышкина (Гос. исторический музей). В таком подходе к изображению человека уже возникли предпосылки к созданию парадного портрета. Таким образом, за короткий период в развитии портретного искусства был проделан путь от парсуны до сравнительно сложного композиционного решения.

В XVII веке большое распространение получила гравюра. Новые реалистические тенденции обнаруживаются здесь намного ярче, чем в живописи, поскольку книга была менее связана со сложившимися традициями. Наряду с использованием орнаментальных мотивов, заимствованных из рукописных книг, а также элементов, напоминающих узоры деревянной резьбы и тканей, появляются попытки передачи пространства и светотени. Встречаются гравюры, пришедшие из западноевропейской книги, они большей частью сильно переработаны русскими мастерами.

Характер гравюры очень разнообразен. Это не только иллюстрации книг, но и другие виды и формы изображений. Развитие парсуны способствовало появлению портрета. Довольно широко распространяются лубочные изображения. Они очень повествовательны, им свойственна большая наблюдательность. Авторы этих гравюрных листов создают сложные композиции, подробно изображая различные детали. По содержанию и трактовке они близки росписям храмов.

Наиболее крупным центром гравюры на дереве был московский Печатный двор. Помимо Москвы, гравюра выполнялась также в некоторых монастырях (Валдайском Иверском и Антониевом Сийском).

Одним из крупных граверов первой половины века был Кондратий Иванов. Известны его гравюры, выполненные для «Евангелия» 1627 года.

В тридцатых годах получает распространение гравюра на меди. Среди граверов этого времени выделяется Афанасий Трухменский. Он исполнял многие листы по рисункам Симона Ушакова к книгам «Псалтырь в стихах» (1680), «История Варлаама и Иосафа» (1681, ГТГ, *илл. 92*), «Обед душевный» (1681), «Вечеря душевная» (1681). Особенно интересен лист «Семь смертных грехов» (1665, ГТГ, *илл. 93*). Проф. А. А. Си-

доров не считает окончательно установленной дату этой гравюры; этот лист особенно близок работам Ушакова-живописца. Авторы гравюр обнаруживают хорошее владение рисунком, знание анатомии и перспективы, освобождение от иконописных канонов.

Интерес к изображению человека сказался и в графике. Появляются графические портреты многих церковных и государственных деятелей того времени. Так, в «Титулярнике» 1678 года помещено много рисованых портретов, в том числе изображение Петра I в детстве (Гос. Эрмитаж). Рисунок с натуры начинает широко входить в практику русских художников, открывая новую страницу в истории русского искусства.

Деревянная культовая скульптура, уходящая своими корнями в дохристианское искусство, имела широкое распространение. Во многих церквах она была частью иконостаса. Создавались как композиционные группы из нескольких фигур (обычно это распятие с предстоящими), так и отдельные изваяния. В храмах ставились фигуры Николы Можайского, Георгия Победоносца, Параскевы Пятницы. Несмотря на традиционность скульптуры этого времени, в ней достаточно четко выражены и новые черты. Резчик стремится передать движение, пластику фигуры. В росписи скульптур появилась большая красочность, иногда даже некоторая пестрота. Большее внимание уделяется деталям.

Интересно решены фигуры Георгия Победоносца из церкви Вознесения села Конец-Горье Архангельской области (первая половина XVII в., Архангельский областной музей изобразительных искусств). Полихромная скульптура всадника заключена в большой киот. Фоном служит написанный на задней стенке горный пейзаж и фантастический терем. Движения всадника и коня скованны, хотя видно стремление к новому решению традиционной композиции.

Скульптурный рельеф Георгия Победоносца из собрания Третьяковской галереи (конец XVII в.) выполнен также северными резчиками. Здесь чувствуется опыт, мастерство, владение материалом. Мастер уверенно изображает вздыбленного коня, чей порыв композиционно сдерживает фигура Георгия с высоко поднятой рукой. Поверженный дракон изображен в сложном ракурсе. Складки развевающейся красной ткани за спиной Георгия связывают всю группу в единый композиционный узел. Темперамент резчика, его чувство пластики ломают старые схемы. Только бесстрастное лицо Георгия воспринимается как отголосок прежней скованности. В скульптуре Николы Можайского из села Покчи Пермской области (Пермская гос. художественная галерея), в характере пластики, исполнении складок одежды, моделировке лица — во всем чувствуется иное решение.

Обращает на себя внимание портретное изображение московского митрополита Феогноста (конец XVII в., Музеи Московского Кремля). Выполнен он несколько сухо, но интересно стремление резчика передать портретные черты. Новое можно обнаружить и в рельефном изображении Зосимы и Савватия с видом Соловецкого монастыря (XVII в., Музеи Московского Кремля): здесь чувствуется наблюдательность мастера, умение передать пластику человеческой фигуры, попытки овладеть линейной перспективой.

Оживление экономической жизни страны во второй половине века, появление больших государственных

92. Афанасий Трухменский. Титульный лист из «Истории о Варлааме и Иосафе». Гравюра на меди по рисунку Симона Ушакова. 1681 г.

заказов способствовали развитию прикладного искусства. Получают широкое распространение разные ремесла, связанные с изготовлением церковной утвари, оружия, доспехов, посуды, украшений для привилегированных сословий. Оружейная палата становится общерусским художественным центром, объединяющим мастеров различных специальностей.

Разные виды художественного производства оказывают друг на друга взаимное влияние. Декоративные мотивы, сложившиеся в XVII веке, становятся характерными для самых различных произведений. Так, например, мотивы, заимствованные из западноевропейской гравюры, перерабатываются и появляются на предметах из драгоценных металлов, тканях, изразцах. В гражданском и храмовом зодчестве большое распространение имела декоративная деревянная резьба (резные иконостасы, украшение царских мест, аналоев, подсвечников). Орнаментальный узор становится более насыщенным по сравнению с резьбой

93. Афанасий Трухменский. Семь смертных грехов. Гравюра на меди по рисунку Симона Ушакова. 1665 г.

XVI века, и размещается он свободнее. Любопытны вплетения в орнамент изображений животных и птиц, в этом смысле очень характерна резьба царских врат придела Гурия и Варсонофия церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.

В конце века появляется так называемая флемская резьба. Это высокий рельеф, состоящий из картушей, колонок, растительных элементов. Барочные элементы были привнесены украинскими и белорусскими резчиками, иностранными мастерами. Формы флемской резьбы отличаются пышностью, обилием всевозможных мелких деталей.

Флемская резьба встречается во многих храмах конца XVII века, в церквах Покрова в Филях, Троице-Лыкове, она становится типичным украшением барочных интерьеров XVIII века.

Широкое распространение получают изразцы (во внешней и внутренней отделке зданий, печные изразцы). Их изготовляют в Москве, Ярославле, Рязани, Ростове. При сооружении Ново-Иерусалимского собора впервые создаются большие композиции, набранные из объемных деталей, выполняются крупные панно из изразцовых плит.

Интересный изразцовый фриз был создан для церкви Григория Неокесарийского в Москве. Особенно великолепна изразцовая стена теремка Крутицкого подворья. Замечательные изразцы создаются для ярославских церквей Иоанна Богослова, Николы Мокрого, Иоанна Златоуста в Коровниках и других.

Производство эмали было сосредоточено в мастерских при Оружейной палате; известны также работы эмальеров Великого Устюга и Сольвычегодска.

Московские эмали отличаются большой красочностью. Они часто сочетаются с чеканкой, чернением. Колорит их разнообразен. Растительный травчатый орнамент, распространенный в это время, здесь несколько усложняется, сохраняя в то же время большую декоративность и сочность. Мастера сольвычегодской эмали располагают на белом фоне растительные мотивы, очень близкие по своему характеру живой природе. Цвет в них обычно мягкий; розовые, зеленые, синие, красные тона хорошо сгармонированы. В сольвычегодских эмалях часто встречается изображение человека.

Наиболее крупной мастерской шитья в XVII веке была существовавшая при Оружейной палате Московского Кремля так называемая царицына светлица. Активная деятельность мастерской начинается во второй трети века, когда выполнялись большие и разнообразные работы.

В русском шитье этой эпохи изображение часто перекликается с гравюрой, появляется тенденция к передаче объема с помощью моделировки. Стежки шелком более темного цвета создают контурный рисунок по форме объема. Интересен для характеристики этого направления покров с изображением патриарха Никона — вклад царя Михаила Федоровича в Троице-Сергиев монастырь (1633, Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник, *илл. 91*). Лиловые, желтовато-коричевые и изумрудные тона создают интересное цветовое сочетание. В дальнейшем цвет в шитье исчезает, уступая место золоту и серебру.

Большую роль в развитии шитья сыграла мастерская Строгановых в Сольвычегодске. Здесь начинают преобладать золото и серебро, часто мастера выполняют шелком, причем графично и плоскостно, только лица и руки своих персонажей. В шитье золотом и серебром достигается имитация металлического оклада иконы. Вскоре такая манера шитья приобретает широкое распространение, и цвет постепенно исчезает. Иногда линия рисунка унизана жемчугом. Близость к иконе проявляется и в характере композиции шитья, часто почти повторяющей иконописные подлинники. В 1661 году в строгановских мастерских была исполнена пелена с изображением Донской богоматери, окруженная каймой с клеймами, в 1671 году там же был выполнен покров с изображением Сергия Радонежского со сценами жития. Помимо мастерских Оружейной палаты и Строгановых, различные произведения шитья выполнялись и в других мастерских.

Семнадцатым столетием кончается многовековой период истории древнерусского искусства, когда и в архитектуре, и в живописи, и в прикладном искусстве были созданы художественные ценности общемирового значения. В этом искусстве нашли отражение высокие нравственные и гуманистические идеалы народа. В нем были заложены основы искусства нового времени. Принципы русского искусства, выработанные в этот период, продолжали жить в последующие десятилетия. К ним обращаются зодчие XVIII века. В живописи Москвы, Новгорода и многих художественных центров находили много ценного для себя художники начала XX столетия.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Украинская народность сложилась на землях Киевского, Черниговского, Сиверского, Галицкого и Волынского княжеств, включавших в себя ряд более мелких вассальных княжений — Холмское, Белзское, Перемышльское, Путивльское, Подольское и Понизовское. Язык, письменность, искусство и архитектура украинского народа, так же, как и русского и белорусского, уходят своими корнями в глубокую древность.

Татаро-монгольское нашествие 1239—1240 годов тяжело отразилось на судьбах народов Древней Руси. Орды Батыя огнем и мечом прошли по землям Украины. Воспитанник киевского культурного центра — Серапион в одной из проповедей нарисовал страшную картину татарского погрома: «Кровь и отець, и братии нашей, аки вода многа землю напои... братия и чада наша в плен ведени быша; села нашы лядиною поростоша, и величество наше смерися, красота наша погыбе, богатство наше онемь в користь бысть; труд наш погании наследоваша, земля наша иноплеменникомь в достояние бысть» [39].

Наименее пострадавшему Галицко-Волынскому княжеству, в сферу которого входили Подолия, черниговосиверские и киево-переяславские земли, удалось на известное время сохранить независимость (оно просуществовало до 1340 г.). Но уже при преемниках Даниила Галицкого (ум. в 1264 г.) снова усиливаются тенденции феодального дробления.

В эти годы князья принимают энергичные меры для развития укрепленных городов. В социальном составе городов происходят важные изменения. Помимо служилого боярства, начинают играть заметную роль имущие горожане — ремесленники и купцы, частью иноземные. Поэтому не удивительно, что культура этого времени испытывает известное влияние эстетических идеалов, связанных с ремесленно-купеческими верхами. Внимание зодчих обращено теперь не только на поиски средств возвеличения княжеской власти. Заметно отчетливое стремление не подавлять зрителя грандиозностью сооружений, не противопоставлять архитектуру человеку, а, наоборот, приблизить ее к нему. Отсюда более скромные размеры зданий, иной строй пропорций, иное идейно-художественное звучание архитектурных сооружений.

Культура и искусство развиваются не изолированно от окружающего мира. Сознание общности восточнославянских народов стимулировало связи и живое общение с русской культурой. Ощутимы связи с армянской культурой (в XIII—XIV веках в Луцке, Львове, Владимире-Волынском, Каменце-Подольском, Язловце и других городах возникли крупные колонии армян, спасавшихся на Украине от нашествия турок). Помимо связей с Италией и крымскими колониями венецианцев и генуэзцев, оживленным было общение с балканскими странами, с Польшей, Чехией, Венгрией и Германией. Произведения болгарских и сербских писателей, художников-миниатюристов были широко распространены на Украине.

Зодчество этого времени отмечено созданием новых типов крепостных сооружений, главная роль в которых принадлежала высоким башням, изменившим художественный облик селений и городов.

В эту эпоху выделяются две архитектурные школы: галицкая и волынская. Для галицкой характерны каменная кладка (на известковом растворе с примесью толченого угля, или камня-известняка, или кирпича), слегка стрельчатой, готической формы обрамления бойниц, оконных и дверных проемов и проездных арок с простой декоративной обработкой профильными тягами. Надежные конструкции, целесообразные формы, четкая планово-пространственная композиция соответствовали функциональному назначению оборонных сооружений, а их суровый облик, лаконичные формы, монументальные объемы и величественный вид наиболее полно выражали художественные вкусы и эстетические воззрения эпохи. Таковы башни в селах Белавино, Столпье, Спас, Чернеево, в Стульно (Польская Народная Республика) и фрагменты стены в Хотине (Черновицкая обл.), башня в Шаровке (Хмельницкая обл.), надвратная башня в Кременце (Тернопольская обл.), башни детинца в Белгороде-Днестровском (Одесская обл.), башня и стены XIII—XIV веков в Каменце-Подольском и замки в Язловце и Збараже (Тернопольская обл.). В них заметно дальнейшее совершенствование техники возведения белокаменных зданий и освоение опыта романского зодчества Польши, Венгрии и Чехии.

В сооружениях волынской строительной традиции — башнях в Люблине (ПНР), Гродно (БССР), в Черторыйске (Волынская обл.), в Луцке (башни Надвратная, Стырова и Владычья) и Дрогобыче, башне Высокого Замка во Львове — видим замену тонкого большеформатного кирпича (плинфы) брусчатым кирпичом и применение приемов и форм романо-готической архитектуры. Все кирпичные башни (исключая башни в Луцке и Дрогобыче) — круглые в плане, имеют вид мощных цилиндров. Они поставлены в системе укреплений, подобно донжонам в западноевропейском зодчестве.

Если на раннем этапе башни очень суровы и почти лишены декора, то позже в них появляются ниши и поребрики, готическая форма проемов (башня в Каменце на Льстне, 1279—1289), а также декоративная кладка из кирпичей, имеющих на торцах цветную поливу (замок в Луцке, первый этап строительства, 1290—1340 гг.). Сочетание резных белокаменных архитектурных деталей с кирпичом, крестовые и купольные своды с нервюрами расширяли средства архитектурной выразительности. Благодаря деталям из белого камня или локального кирпича, игре цветной поливы на тычках кирпича в кладке стен, а также наличию декоративных плоских ниш башни, сохраняя величие и монументальность, приобретают некоторую нарядность и торжественность.

94. Надвратная башня в Луцке. XIII—XVI вв.

В военной тактике XIII—XIV веков большую роль играл прямой приступ, штурм укреплений. Поэтому строители изменяют форму оборонительных укреплений, главным узлом которых была мощная башня-донжон, находившаяся внутри двора. Поскольку выяснилось, что укрепления не могут обеспечить фланговую оборону, то башни стали размещать в системе стен, а узкие щелевидные бойницы, приспособленные для стрельбы из луков или арбалетов, располагать в три-четыре яруса.

В зависимости от условий местности применялась различная планировка. Так, например, первоначальные укрепления детинца в Белгороде-Днестровском (конец XIII — начало XIV в.) имели четыре круглые башни на углах маленького квадратного дворика. Мощная гладь каменных стен, изредка прорезанных узкими щелевидными бойницами, почти незаметными издали, придавала замку вид грозной, неприступной твердыни. Небольшие холмы в Олеско и в Невицком вынудили зодчих придать ограждающим стенам каждого замкового двора форму овала в плане. Замок в Олеско (конец XIII — начало XIV в., Львовская обл.) имел на коротких сторонах овала по одной башне в форме полукруга в плане, между ними находился маленький дворик. В замке в Невицком (XIII — начало XIV в., Закарпатская обл.) внутри к обводным стенам примыкают каменные клети-городни, которые восходят к строительным традициям Киевской Руси.

Неправильную форму в плане и по три башни имели замок в Збараже (XIII в.) и первоначальный замок в Каменце-Подольском (середина XIII в.); замок в Язловце (конец XIII — начало XIV в.) имел одну башню. Возникшие в эту эпоху частновладельческие замки (Олеско, Невицкое) ничем существенно не отличались от княжеских (Луцк, Львов).

Одна из особенностей развития культовой архитектуры в этот период выразилась в том, что, как свидетельствуют летописи, наряду с крестовокупольными храмами возводятся купольные ротонды с одной или несколькими апсидами, а также церкви оригинального крестового плана и квадрифолии.

Ротонды с опорными столбами во Владимире-Волынском и без них — в Перемышле, Галиче — это строгие цилиндрические объемы, увенчанные сферическими куполами, а в Горянах — куполом на шестигранном барабане. Своим внешним обликом они напоминают западные ротонды Чехии, Польши и Венгрии. Их интерьеры значительно отличаются друг от друга. В перемышльской ротонде гладь стен прорезает только арочный портал и против него — арка апсиды. В галичской и горянской ротондах интерьер живописнее благодаря тому, что выступающие стыки и заглубленные в толщу стен апсиды-конхи создают интересную светотеневую игру.

Восьмилепестковый план ротонды св. Василия во Владимире-Волынском (конец XIII — начало XIV в.) определен сочетанием четырех конх, расположенных в направлении четырех стран света, и четырех конх меньшего радиуса между ними, что является уникальным в мировой архитектуре. Ротонда увенчана купо-

95. Замок в Луцке. XIII—XVI вв.

лом, повторяющим восьмилепестковое очертание храма в плане. В здание ведут два портала: северный белокаменный, готической формы, и западный — перспективный, выполненный в кирпиче. Своеобразен и оригинален интерьер храма, первоначально расписанный фресками. Он отличается игрой светотени, живописностью, сочетанием уюта и торжественности. Впечатление торжественности достигнуто обилием вертикальных линий на стыке конх, продолжающихся в линиях как бы каннелированного свода.

Сложную композицию масс имеет церковь Николая во Львове (XIII в.): к ее центральному нефу примыкает притвор и апсида, а с юга и севера две однонефные с апсидами часовни. Мастер создал расчлененное пространство, состоящее как бы из соединенных вместе нескольких храмов. В интерьере впечатляет объединение вокруг центрального подкупольного помещения разновеликих пространств, расположенных по двум перпендикулярным друг другу осям; во внешнем облике господствует не суровая неподвижность масс, а их динамика.

Прочная и устойчивая строительная традиция Галицко-Волынского княжества удерживалась на протяжении свыше двухсот лет благодаря тому, что ей неукоснительно следовали местные строители, передававшие накопленный опыт от поколения к поколению. Она связана как с владимиро-суздальским, так и западноевропейским зодчеством, и в первую очередь с архитектурой ближайших соседей — Польши, Чехии, Венгрии и Германии. Речь идет не о заимствовании или копировании, но о взаимосвязи и общности процессов эволюции мировой архитектуры, одним из течений которой, самобытным и оригинальным, была галицко-волынская архитектура.

После смерти князя Даниила Галицкого поднимает голову боярство, и центральная власть не может справиться с центробежными силами. Это облегчило магнатской Литве, шляхетским Венгрии и Польше, а также феодалам Молдавии захват украинских земель. Под власть Литвы попали Волынь, Подолия, Чернигово-Северские и Киево-Переяславские земли; Польша захватила Западную Подолию и Галицкие земли;

Венгрия — Закарпатье. Избрав в 1383 году литовского князя Ягайло королем, польская шляхта поставила Литву и ее земли в зависимое положение, а заключив с Литвой Люблинскую унию (1569), завладела почти всей Украиной.

На захваченных территориях польские правители на все высшие должности ставят польских феодалов, раздают земли вместе с крестьянами польской шляхте. С целью укрепления своих позиций в городах они привлекают туда иноземных купцов и ремесленников католического вероисповедания, преимущественно поляков и немцев. Для украинских мещан, ремесленников и купцов создаются всевозможные ограничения, проводится политика религиозной дискриминации, принуждение различными мерами к ополячиванию и окатоличиванию. Подобную политику проводят и венгерские феодалы.

Иначе сложилась судьба земель, захваченных Литвой и Молдавией. Вначале Великое княжество Литовское требовало от украинских феодалов лишь вассальной зависимости, но постепенно оно повело наступление на автономные права отдельных княжеств, и в конце концов они были ликвидированы.

Несмотря на неблагоприятные социально-политические условия, с конца XIV века на Украине растет число городов и, соответственно, увеличивается городское население.

Предоставление городам самоуправления свидетельствует о важных сдвигах в их социально-экономическом значении, об увеличении удельного веса ремесленников в общественном производстве и политической жизни. Значительную роль играют цехи, ставшие важной организационной формой защиты прав ремесленников от феодального произвола. В дальнейшем положение ремесленников ухудшается, их вытесняют из магистратов, происходит резкое ограничение их прав и в экономической и в политической области. Ухудшается с XV века и положение украинских крестьян. В результате частых набегов отрядов Крымской орды (сложилась в середине XV века, в 70-х годах XV века попала в вассальную зависимость от Турции) города, основанные в XIV — начале XV века в устье Днепра и на Черноморском побережье, оказались разгромлены. Громадная территория по Южному Бугу, по среднему и нижнему течениям Днестра, по рекам Суле и Ворскле была превращена почти в пустыню, а ее население уведено в плен.

В XIV—XVI веках в связи с набегами татар и турок, междоусобными войнами, а также все более частыми восстаниями крестьян феодалы придают большое значение оборонному строительству. Как и в предыдущие эпохи, основным материалом для строительства гражданских сооружений было дерево. Из дерева возводились все постройки, начиная от простого жилища либо хозяйственного здания и кончая громадными оборонительными сооружениями, как во Владимире-Волынском или Киеве. Строительными работами руководили местные зодчие.

Постепенно в архитектуре оборонительных сооружений происходят изменения, так как в конце XIV века появляется огнестрельное оружие. Поэтому стены и башни старых замков укрепляются и делаются выше (Луцк, Каменец-Подольский, *илл. 94—96*), устраиваются бойницы нижнего (подошвенного) и среднего боя (Бучач, XIV в.; Клевань, 1495). Иногда старые укрепления дополняются новым рядом стен, вынесенных вперед (Невицкое, XV в.), либо укреплениями, охватывающими пригородные поселения у детинца (Белгород-Днестровский, Луцк, Острог), а порой радикально перестраиваются старые (Хотин, Мукачев, Бучач). Для улучшения обороны теперь сооружают новые башни почти равномерно по всему периметру стен (Львов, Каменец-Подольский). Городские укрепления имеют нерегулярный план, который создается применительно к условиям местности. Эти особенности сближают украинское оборонное зодчество с русским.

Все замки, без исключения, неоднократно восстанавливались, достраивались. Укрепления Белгорода-Днестровского, состоящие из трех частей — четырехбашенного детинца, города и пригорода с двадцатью двумя башнями, возведены в несколько приемов, что заняло почти столетие. Завершены они были в 1453 году (мастер Федорко). Многометровой толщины стены без бойниц подошвенного и среднего боя, башни, увенчанные зубцами-мерлонами и накрытые высокими шатровыми кровлями, производили впечатление мощи и величия.

В архитектуре Клеванского замка (1495) можно наглядно увидеть ряд важных изменений, вызванных развитием огнестрельного оружия, и прежде всего артиллерии. Башни в плане имеют неправильную пятиугольную форму и своим острым углом сильно выступают за линию оборонительных стен. Это улучшало их способность противостоять огню противника и вести фланговый обстрел. Зодчий увеличил количество бойниц в башнях, расположив их в три яруса. Впечатление особой мощи достигнуто тем, что башни замка слегка сужаются с каждым ярусом.

Облик Хотинского замка (XV в.) говорит о новых явлениях в архитектуре, отражающих не только изменения в приемах обороны в связи с развитием огнестрельного оружия, но и изменения в эстетических вкусах, в понимании прекрасного. В XV веке старый замок XII столетия радикально перестраивается, при этом башни лишь слабо выступают за линию стен, а также не сильно выделяются по высоте. Таким образом, объемы башен и стены воспринимаются слитно, усиливая впечатление огромного массива. Силуэт замка отличается нерасчлененностью масс, объединенных декоративным орнаментом в виде узора украинской плахты или вышивки (красный кирпич на фоне белокаменных стен). Охватывая сплошным ковром и стены, и башни, орнамент сглаживает и без того незначительную дифференциацию стен и башен замка, придавая ему вид сверхмощного монолита. Смягчение суровости архитектуры, даже такой специфической, как военно-оборонительная, свидетельствует о неуклонном развитии и изменении норм архитектурной эстетики под сильным воздействием народных вкусов. В облике Хотинского замка причудливо соседствуют традиции оборонной архитектуры, элементы готической резьбы, мотивы украинского и молдавского народного искусства; суровость и красочность представлены здесь в нерасторжимом единстве.

Историческая ситуация обусловила массовое распространение специфического вида сооружений — монастырей-крепостей, жилых, хозяйственных и культовых

96. Замок в Каменец-Подольском. XIII—XVI вв.

построек, приспособленных к обороне. Монастырский двор, обнесенный крепостными стенами с башнями (деревянными — Межирич, из кирпича или камня — Дермань, Унев, Зимно), ничем не отличался внешним видом и архитектурой от замков. Все сооружения замка или монастыря-крепости в целях экономии сил и средств ставят так, что одна из стен является продолжением замковой крепостной стены и в ней устраивают бойницы. Так построены монастырские здания (Зимно, 1465), жилые дома (дом князя Пузины в Луцке, XIV в.), церкви (церковь Успения в Зимно, 1495; церковь Богоявления в Остроге, XV в.). Иногда бойницы устраивают в верхних частях храма, на уровне сводов (Унев, XIV в.), либо возводят вместо угловых куполов башни с бойницами (церковь Успения в Зимно, костел окольного замка в Луцке), а иногда башню сооружают над бабинцем-притвором (церковь Рождества богородицы в Рогатине, XIV в.).

Если в культовом зодчестве первых ста лет после татаро-монгольского нашествия были распространены два типа храмов — трехнефные крестовокупольные и ротонды, то теперь мы наблюдаем большее разнообразие. Кроме традиционных крестовокупольных зданий, хотя и несколько измененного вида (несохранившийся храм Юра во Львове, однокупольная Троицкая церковь в Дермани, пятикупольные церкви Троицы в Межириче, Богоявления в Остроге — все XV века), возводят здания иных типов. Интенсивные и живые поиски новых форм, наблюдаемые во второй половине XIV—XV веках, отражают естественное развитие зодчества и искусства вообще, воплощают новые художественные идеи. Практикой отбирается все лучшее с точки зрения эстетических воззрений людей данной эпохи. Поскольку в городской среде ценилась прежде всего целесообразность, искусство соответственно отражает стремление к доходчивости и ясности.

Храмы XIV века несут отпечаток архитектуры суровой переходной эпохи. Их создатели еще не могут порвать с традициями XIII века, не решаются отказаться от планов трехнефных церквей; они еще не способны освоить приемы организации пространства трехчастных деревянных храмов, переосмыслив накопленный народными мастерами опыт и воплотив его в камне. Одни зодчие пытаются на трехнефный в плане храм поставить три купола по продольной оси, как в каменной церкви Рождества в Галиче. Строители церкви богородицы в Рогатине решительно становятся на

97. Покровская церковь в Сутковцах. 1476 г.

путь преодоления традиционной крестовокупольной системы. Опорные столбы используются ими не для постановки купола, а для перекрытия готическими нервюрными сводами. Над бабинцем устраивается оборонная башня.

Появляются новые типы храмов, структура которых формировалась под воздействием приемов и форм деревянного народного зодчества. Это трехчастные в плане (бабинец-притвор, неф, алтарь) храмы Пятницы во Львове (XIV в.), Успения в Лужанах Черновицкой области (1453). Их своеобразие в том, что они имеют только сводчатое перекрытие, а бабинец одной ширины с нефом — особенность, возникшая еще в архитектуре XII века (церковь Ильи в Чернигове). Наряду с этими есть храмы, хотя и повторяющие формы деревянных, но имеющие оборонную башню над бабинцем (церковь Онуфрия в посаде Роботицкой (ПНР, конец XIV — начало XV в.), либо три купола (церковь Михаила в с. Чесники Ивано-Франковской обл., XV в.).

В результате тесных связей с зодчеством Балкан — румынским, молдавским, югославянским — появляются храмы, соединяющие особенности зданий с конхами и традиционных украинских трехчастных купольных церквей (церковь Онуфрия в с. Лаврове Львовской обл., XV в.) или без куполов (замковая часовня в г. Хотине Черновицкой обл., XV в.). Иногда над притвором сооружают оборонную башню (церковь Петра и Павла в Каменце-Подольском, XV в.).

Наиболее совершенным и законченным храмом, приспособленным к обороне, является Покровская церковь в Сутковцах (1476, *илл. 97*). Центральное, квадратное в плане двухъярусное помещение перекрыто в первом этаже системой сводов, опирающихся на стены и один столб. К нему с четырех сторон примыкают двухъярусные башни, перекрытые в первом этаже звездчатыми нервюрными сводами, а на втором — плоскими деревянными настилами. Завершает храм пояс машикулей. Покрытие центральной части двускатное, а боковых — шатровое. Машикули и бойницы в первом и втором ярусах, лаконичные объемы и силуэт придавали небольшому сооружению вид мощной, неприступной крепости.

В эту эпоху в среде передовых деятелей украинского народа возникает глубокий интерес к прошлому. Верность вере отцов была символом преданности Родине, ее борьбе против иноземного ига. Поэтому в искусстве и архитектуре обращение к традициям прошлого было закономерным. В торжественной архитектуре крестовокупольных храмов в Дермани, Межириче и Остроге мастера сумели воплотить представления людей XV века о возвышенно-прекрасном и создать произведения большой художественной силы.

Небольшой однонефный, с полукруглой апсидой храм Троицы в Зимно (1465—1475, *илл. 99*) представляет исключительный интерес, ибо в нем заключены в зародыше новые архитектурно-художественные идеи, связанные с народными идеалами. В этом храме впервые в каменной архитектуре Украины мы наблюдаем совершенно новый архитектурно-конструктивный прием, который в деревянном зодчестве получил название залома и откуда он, по всей вероятности, был перенесен в камень. Попытки перекрыть каждый компартимент плана самостоятельным куполом, или, по-украински,— баней с заломом, впервые, видимо, возникли в деревянном зодчестве в трехчастных храмах, а затем распространились и на каменные храмы. Эта конструкция полюбилась, вероятно, потому, что открывала широкие возможности для создания торжественных интерьеров с высотно-раскрытым внутренним пространством.

Если начала гуманизма в литературе и живописи нашли выражение в возросшем интересе к внутреннему миру человека, признании его самоценности, то аналогичный процесс в архитектуре отмечен принципиально иным пониманием взаимоотношения архитектуры и человека. Зодчие проявляют особое внимание к интерьеру, уюту. Они стремятся приблизить архитектурные формы к человеку, ищут при этом такие соотношения, чтобы архитектура не подавляла его своей мощью и суровостью, а, наоборот, поднимала его дух, возбуждала ощущение гармонии и красоты.

В первой половине XVI века запорожское казачество выросло в грозную силу. В ставших более безопасными западных районах намечаются новые тенденции в строительстве. Только снаружи замки выглядят

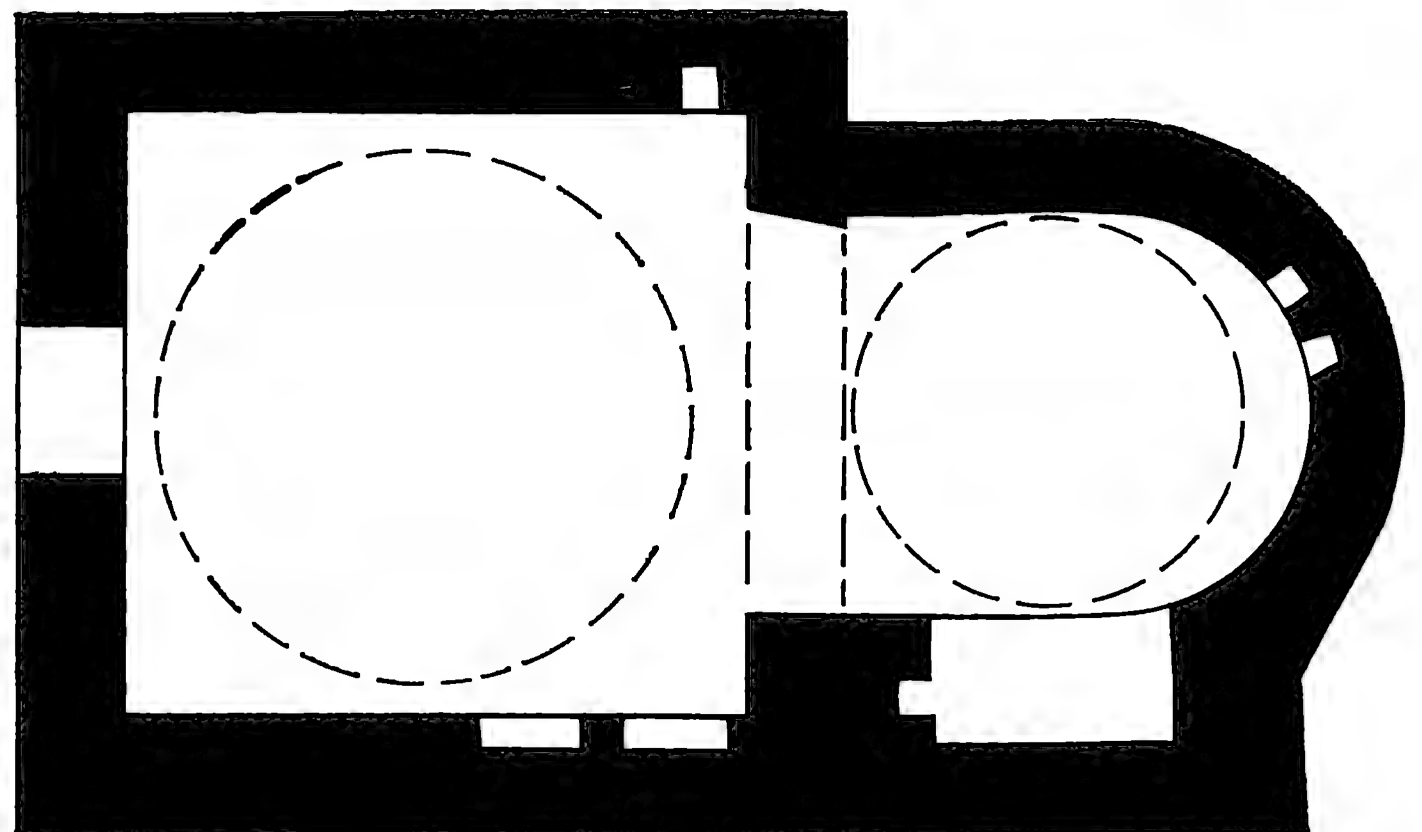
как крепости с башнями по углам, а со стороны двора это обычные дворцы. Во дворах замков по периметру располагаются жилые корпуса, появляются большие окна, резные белокаменные порталы и крытые аркады-галереи; бойницы делаются лишь во внешних стенах. Особое внимание уделяется декоративному оформлению верхней части башен и жилых зданий, на которых возводят высокие аттики, оформленные глухой аркатурой и закрывающие кровлю,— замки в Межибоже (1545, Хмельницкая обл.) и Бережанах (1534—1554, Тернопольская обл.).

Замок в Бережанах расположен на одном из островов реки Золотой Липы. Нерегулярный в плане двор, близкий к пятиугольнику, образован расположенными по периметру большими дворцовыми корпусами. В их внешних стенах устроены бойницы. Снаружи замок впечатляет мощью и силой, а внутри он живописен и уютен благодаря тому, что четыре из пяти корпусов имели двухъярусные открытые аркады-галереи в стиле итальянского Возрождения. Возможно, на всех корпусах были высокие аттики, подобно сохранившемуся на южном корпусе. Порталы и наличники окон украшены орнаментами в стиле Ренессанса с использованием мотивов резьбы по дереву. Тенденции, отмеченные в архитектуре замка в Бережанах, достигнут полного развития во второй половине XVI — первой половине XVII века.

Памятники живописи XIV—XVI веков можно разделить на две группы. В одной из них сохраняются черты искусства XII—XIII столетий: монументальность, утонченный колорит, гармоничные пропорции, уверенный и твердый рисунок. Эти произведения отмечены высоким профессиональным мастерством, и многие из них принадлежат к выдающимся художественным достижениям украинской культуры. Памятники другой группы связаны с демократическими художественными идеалами. Эта живопись создана под непосредственным воздействием народно-поэтических представлений о красоте, на нее влияли вкусы крестьян и ремесленников, отсюда стремление к нарядности, красочности и жизненности образного строя. Эти произведения, вышедшие из народной среды, оказали воздействие на профессиональное традиционное искусство. Они отличаются еще и тем, что здесь некогда строгие образы святых утратили иератическую неподвижность и аскетизм, то есть «приблизились» к человеку, обрели черты простолюдинов, исполненных доброты и благожелательности. Для икон народных мастеров характерен фольклорный оттенок, в их сюжетных повествованиях выражаются нравственно-поучительные идеи. Энергичная красочная лепка, твердая линия (хотя и не всегда правильный рисунок), лапидарная композиция и особенная выразительность образов — вот наиболее характерные признаки этой живописи. Памятники первой и второй группы чрезвычайно богаты оттенками, неповторимыми особенностями и признаками, характерными для отдельных очагов искусства или мастерских.

Общим для всего искусства Украины является то, что его идейно-образное содержание в эту эпоху стало иным — менее догматичным, усилилась его нравственно-поучительная сторона, искусство стало жизнерадостнее. В живописи ярко и самобытно воплотились многие стороны нравственного мира человека, которые

98. Замок в Остроге. XIV—XVI вв.



99. Троицкая церковь в Зимно. 1465—1475 гг. План

100. Евангелист Марк. Миниатюра из «Галицкого евангелия». Конец XIII в.

ранее были вне сферы искусства. Интерес к человеку, сближение религиозного искусства с миром его повседневной жизни оказали влияние на эволюцию и самого художественного языка: он стал не таким утонченным и более доходчивым. Наблюдается усиление экспрессии движения, появляется драматическое напряжение в повествовании, отчетливее выражена взаимосвязь персонажей в многофигурных композициях, мотивировка их поступков. Драматичнее, напряженнее становится и композиция, очевидно стремление углубить изображаемое пространство, в котором естественно и непринужденно располагаются фигуры. Выразительная лепка формы строится с помощью ограниченной цветовой палитры, что усиливает декоративное звучание колорита произведения. Образы святых получают характерные черты украинских народных типов. Эти образы всегда исполнены нравственного величия и высокого человеческого достоинства.

Художники стремятся вызвать сострадание и сочувствие к человеку, подвергнутому несправедливому суду и каре, они воспевают мужество и стойкость, верность, самоотверженность в борьбе за высокие идеалы. Созданные ими образы вдохновляли народ, поднимали его дух и в конечном итоге содействовали сплочению его сил в борьбе против иноземных поработителей.

Монументальная живопись 1240—1340 годов не сохранилась, но можно предполагать, что упоминаемые в летописи храмы были украшены фресками и белокаменной резьбой, фрагменты которых обнаружены археологами. Больше посчастливилось иконописи и книжным миниатюрам: хотя уцелели лишь единичные памятники, но они все же дают представление о главных тенденциях развития искусства.

Летопись засвидетельствовала связь галицко-волынского искусства с искусством Киева, откуда были «принесены» многие иконы, оказавшие своими высокими художественными достоинствами воздействие на развитие иконописи и монументальной живописи галицко-волынских земель. Общей чертой этих памятников являются известная утонченность, изысканность красочной лепки, возвышенность образного строя, в котором сохраняются черты большого стиля искусства XII — начала XIII века. Но здесь есть и новое — живописность силуэта и внимание мастеров к передаче конкретного, в известной мере индивидуального образа с чертами своеобразной «портретности».

Из памятников киевской иконописи сохранилась икона «Богоматерь Печерская (Свенская)» (ГТГ, около 1288 г., *илл. 103*). Источником для нее послужило изображение «Богоматери Кипрской», восседающей на троне с ангелами по бокам. В процессе становления отечественной иконографии фигуры ангелов заменили изображениями местных святых — Антония и Феодосия, основателей древнейшего и наиболее почитавшегося в Киеве Печерского монастыря.

Фигура сидящей на высоком троне богоматери с младенцем Христом на коленях вкомпонована в прямоугольное поле, по бокам стоят печерские святые, фигуры которых отличаются стройностью пропорций. Их образы подкупают искренностью и непосредственностью выражения. Мягкий блеск золотого фона хорошо оттеняет сочную красочную лепку и насыщенные красные, коричневые и синие цвета одежд.

Большой интерес представляет икона «Николай с житием» (конец XIII — начало XIV в., ГТГ) из церкви Николы в Киевце, примыкающая к киевской школе. Она лишена как аристократической утонченности, так, и сурового аскетизма, в ней явственно ощутимы веяния нового демократического искусства, связанного с торгово-ремесленными кругами. Композиция иконы традиционна. Фигура святителя вкомпонована в прямоугольник. Левой, слегка отведенной рукой он держит евангелие, а правой благословляет. Изображение святого на светлом фоне в светлой одежде очень хорошо «читается» в окружении четырнадцати клейм со сценками жития, выполненных в более интенсивной, звучной колористической гамме. Силуэты фигур изысканны, мягких очертаний, создающих особый певучий ритм.

Лицо Николая с мягким округлым овалом оттенено нежным колоритом белой ризы, светящейся на золотом фоне. Нежно-розовые или голубоватые складки одежды придают фигуре необычайную легкость. Уди-

вительно найденный ритм вертикальных изогнутых складок одежды создает впечатление движения, несмотря на иератичность позы, подчеркнутую симметричным силуэтом фелони и слегка поднятыми и разведенными в стороны руками.

В круг киевских памятников, безусловно, входят еще два замечательных произведения конца XIII века — икона «Игоревской богоматери» (во время Великой Отечественной войны она была вывезена в Германию и бесследно исчезла) и «Максимовская богоматерь», написанная, вероятно, по заказу Максима после избрания его киевским митрополитом в конце XIII века.

Богоматерь с младенцем в традиционном вишнево-красном мафории и красном хитоне изображена в трехчетвертном повороте. Левой рукой она держит младенца, а правую, с омофором, протягивает к митрополиту Максиму. Карнация лица удивительно тонкая, мягкая, нет резко положенных белильных движков, условности и геометризации форм. Мастер ориентируется на миниатюру XI—XII веков киевской школы, приверженную эллинистическим традициям. Это ощущается в мягкой красочной лепке, в возвышенном спокойствии образов. С большим мастерством написана одежда: тщательно разработаны складки, особое внимание уделено тонким красочным переходам.

Названные произведения живописи особенно интересны тем, что они отражают высокий уровень художественной культуры Киева и после татаро-монгольского нашествия.

Картину развития искусства XIII столетия дополняют миниатюры «Хроники Георгия Амартола» (152 листа исполнены в Киеве в 1285—1294 гг., остальные — в Твери; Москва, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, *илл. 101*) и «Хлудовской псалтыри» (конец XIII в., Гос. исторический музей, *илл. 102*).

Главный мастер миниатюр «Хроники Георгия Амартола» Прокопий рисует лица правильных пропорций, ни в одном из них нет нарочитых преувеличений или деформаций. Он свободно обращается с ракурсами, главным образом в батальных сценах (лл. 25, 26, 26 об.), любовно и выразительно изображает детали — панцири, кольчуги, ноговицы, орнаменты на мебели и на одеждах (лл. 21 об., 22, 24, 25). Второй мастер главное внимание обращает на лица. Складки одежд он моделирует крупными массами, просто и энергично. Лещадки гор в его миниатюрах имеют мягкие контуры, а верх изображается волнообразной линией (л. 64 об.). Этот мастер ценит больше всего ясность и доходчивость. Его композиции до наивности просты, их лаконизм соответствует краткости рассказов «Хроники».

Часть миниатюр «Хлудовской псалтыри» посвящена царю Давиду, другие — евангельским сюжетам. Миниатюры занимают в книге целую, половину или четверть страницы. Они строги, монументальны и, как фрески в храме, обведены рамкой. Встречается много изображений животных, растений, архитектурных элементов, олицетворений природы и стихий, дня и ночи. В миниатюрах «Хлудовской псалтыри» великолепно изображены музыкальные инструменты — рожки, свирели, трубы, смычковые, струнные и щипковые, некоторые напоминают современные сопилки и украинскую лиру. Лица людей овальной формы, чисто славянские, широкоскулые, с довольно большими глазами и густыми бровями. Красочная лепка монохромна, близка названной иконе «Николай с житием» конца XIII — начала XIV века, а также миниатюрам «Хроники Георгия Амартола». Отсутствуют белильные движки, геометризованной формы пробела на одежде. Света на одежде положены почти как лессировкой — прием, использованный в ряде памятников живописи, связанных с Киевом.

101. Миниатюра из «Хроники Георгия Амартола». Конец XIII — начало XIV в.

Миниатюры «Галицкого евангелия» (конец XIII в., ГТГ, *илл. 100*) и икона «Покров» (XIII в., Киев, Гос. музей украинского изобразительного искусства УССР) проливают свет на изобразительную культуру Галичины.

«Евангелие», видимо предназначенное для личного пользования или для домовой, а может быть, походной церкви, украшено четырьмя маленькими изображениями евангелистов, близкими друг другу по композиции. Позы евангелистов непринужденны, одежда естественно облегает тело. Округло ниспадающие складки создают выразительный ритм, подчеркивают

102. Царь Давид составляет псалтырь. Миниатюра из «Хлудовской псалтыри». Конец XIII в.

материальную весомость одежды и усиливают впечатление движения. Поражает изысканность композиции, изящество рисунка и утонченный колористический строй. Как и во фресках, фон в миниатюрах темно-синего цвета, с ним гармонируют нежно-розовый, голубой, сиреневый и зеленый цвета одежд евангелистов и красная киноварь велюмов. Красочная лепка лиц нежно-охристого, розоватого цвета.

Миниатюры исполнены двумя художниками. Первому, вероятно старшему, принадлежат миниатюры с изображением евангелистов Матфея и Иоанна. Он любит естественные пропорции и мягкую эллинистическую моделировку формы. Его ученик, написавший евангелистов Марка и Луку, изобразил их с удлиненными пропорциями. Складки одежды остро заломаны, переход от света к тени резче, а красочная моделировка энергичнее. Фигуры, архитектура и мебель нарисованы как бы в нескольких планах, архитектурные детали богато орнаментированы. Внимание обоих художников сосредоточено на передаче «вещности» предметов, на определенных реалиях. Отточенность линейного ритма усиливает впечатление динамики не только в позах, поворотах и жестах фигур, но и в композиции в целом. Колористическое богатство, цветовые рефлексы, изысканность стиля миниатюр свидетельствуют о тесной связи галицкой живописи с искусством Византии эпохи Палеологов.

Иное стилистическое направление в галицкой живописи представляет икона «Покров», изображающая сидящую в позе Оранты богоматерь с младенцем и распростертый над ними покров. Такая иконография — редкое явление в подобном сюжете. Для иконы харктерно яркое декоративное сочетание звучных цветов, по которым мы можем судить о высоком колористическом чутье мастера, видимо, не прошедшего длительной профессиональной выучки. Он и рисует и компонует не блестяще, но декоративные возможности цвета чувствует превосходно, тонко сочетая теплый зеленый цвет с багряным фоном, лазоревые цвета с коричнево-черными и вишнево-красными, на которых изредка пламенеет красная киноварь. Колористический строй и манера письма складок сближают эту икону с иконой «Богоматерь Печерская (Свенская)». Большое внимание мастер уделяет контурному рисунку, черная линия у него играет ту же роль, что и во фресковой живописи, в мозаиках и вообще в народных росписях.

О том, что и на Волыни шла интенсивная творческая работа, свидетельствуют два памятника — миниатюра из «Бесед Григория Богослова» (конец XIII в., Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) и икона «Богоматерь Волынская» (конец XIII — начало XIV в., Киев, Гос. музей украинского изобразительного искусства, *илл. 104*).

Величественный силуэт богоматери в темно-красном мафории очерчен уверенной рукой. Гордая посадка головы, слегка наклоненной к младенцу, огромные скорбные глаза, смотрящие с укором (их рисунок едва заметно ассиметричен) — все это производит глубокое впечатление. Утонченная живопись и возвышенный морально-этический пафос иконы «Волынская богоматерь» ставят ее в ряд самых выдающихся произведений украинской средневековой живописи.

Композиция миниатюры из «Бесед Григория Богослова» повторяет схему деисусной композиции. На ней изображен Христос со святыми Григорием и Евстафием. Фигуры вписаны в изящное трехлопастное обрамление, а над ним, в двух кругах по сторонам,— полуфигуры ангелов. Живопись скорее напоминает технику фрески. В манере отсутствует артистическая изощренность, но кисть мастера энергична. В образах персонажей миниатюры художник тонко соединяет величие и непосредственность выражения.

Татаро-монгольское нашествие отрицательно сказалось на прикладном искусстве. Но художественные приемы и стилистические признаки прикладного искусства XII века продолжают жить в XIII—XIV веках. Мы замечаем их в орнаментах на многих предметах (византийские бегунцы, аканты, стилизованные пальметты).

Встречаются и орнаменты народного характера, как, например, в украшении костяных ножен сабли, найденной в Бакоте, где орнамент, состоящий из врезанных кружочков, напоминает позднейшие украшения гуцулов. Народное влияние на развитие прикладного декоративного искусства было значительным. Примером могут служить резные каменные иконки

103. Богоматерь Печерская (Свенская). Икона. 1288 г.

Спаса из села Поморян (Львовский музей украинского искусства) и «Уверение Фомы» из села Жукова (там же). Фигуры здесь крепкие, коренастые, большеголовые, как в миниатюрах «Хроники Георгия Амартола». В широких кругах ремесленного и крестьянского люда, видимо, ценились подобные произведения, с бесхитростным сюжетом, с незамысловатой композицией и простой обработкой объема. Борьба против захватчиков обусловила большую популярность в народе культа святых воинов — Юрия, Федора, Дмитрия и других, а также князей Бориса и Глеба. Медные рельефные иконки с их изображением были широко распространены. Икона «Борис и Глеб», найденная в урочище Городиско (XIII—XIV вв.), напоминает стилем, приемами и иконографией подобные же иконки более раннего времени. Среди других находок встречаются произведения высокого художественного качества, как, например, иконка св. Дмитрия (XIII—XIV вв., Каменец-Подольский музей).

В мелкой пластике существовало и направление, связанное с эллинистическими традициями, с почти объемной трактовкой формы, близкой киевской школе живописи. Такого рода произведений больше всего обнаружено на территории Среднего Приднепровья. Стилистические различия памятников обусловлены тем, что одни из них наследуют традиции плоской резьбы по дереву, другие — объемной пластики.

На связи с грузинской и крымской скульптурой указывает одно великолепное произведение: шиферный рельеф «Юрий Змееборец на коне» из Гурзуфа (местонахождение неизвестно). Оно несет на себе следы эллинистического искусства. Моделировка формы, интерес к движению сближают этот рельеф с иконкой «Уверение Фомы», найденной на Княжьей горе близ Канева.

Романско-готический стиль печатей на грамотах последних галицких князей обнаруживает проникновение элементов западной культуры.

Во второй половине XIV века меняется социальный состав заказчиков — главную роль играет теперь городская и сельская община наряду со шляхтой. Народное влияние в искусстве становится весьма значительным. Об этом говорит, хотя и грубоватый, но отмеченный суровым мужеством и простотой стиль фресок в Бакоте (их фрагменты сохранились в копиях).

На выработку новых средств художественной выразительности в украинском искусстве оказало известное влияние и западноевропейское искусство, с произведениями которого украинские мастера могли ознакомиться, не только путешествуя за границей, но и у себя на родине. Так, фрески церкви-ротонды св. Николая в селе Горянах близ Ужгорода (60-е — 70-е гг. XIV в.), вероятно, были исполнены мастерами, принадлежавшими к тирольской школе. В стиле горянских фресок заметны черты итальянского проторенессансного искусства.

Согласно традиции восточнохристианской иконографии здесь в центральном куполе изображен Вседержитель и двенадцать апостолов. На стенах храма в двух регистрах расположены сцены, которые следуют непрерывно, как единый рассказ. Выразительные фигуры в различных поворотах, движениях и ракурсах очень живо скомпонованы. И хотя письмо еще плоскостное, декоративное, мастер пытается усилить объемность. Все персонажи имеют характерный тип лица. Особенной одухотворенностью отличается образ грациозной юной Марии.

Фрески горянской ротонды один из ранних примеров нового понимания задач искусства, возникшего под влиянием искусства итальянского проторенессанса. Они оказали известное влияние на дальнейшее развитие украинской живописи.

О том, какими сложными путями шло развитие украинской живописи, свидетельствует разнообразие творческих почерков. В этом смысле первостепенный интерес представляют фрески Вислицкой коллегиаты (1397—1400, *илл. 105*).

В 1383 году на польский престол был избран великий литовский князь Ягайло. Духовником его семьи в Литве был воспитанник Киево-Печерской лавры. Ягайло и его потомки содействовали проникновению в Польшу искусства русских, украинских, белорусских, литовских художников. Их деятельность на территории Польши — пример теснейших культурных связей, существовавших в эту эпоху. Не случайно именно здесь особенно ощущается воздействие готического искусства, что в значительной мере было предопределено готической архитектурой самих храмов. Вместе с тем некоторые росписи помогают наметить эволюцию украинской монументальной живописи и определить ее характерные особенности.

Росписи Вислицкой коллегиаты являются самым ранним уцелевшим памятником, исполненным украинскими мастерами, работавшими, возможно, во главе с мастером Гайлем. С поразительным чутьем и тактом мастер сумел вписать свои фрески в интерьер готического храма. Чтобы так решить сложную задачу, необходимо было длительное общение украинских живописцев с готической архитектурой. Низ алтаря (только в нем сохранились росписи) расписан белыми платами, над которыми в двух регистрах располагаются фрески богородичного и страстного циклов. Над ними, в узких простенках, между окнами и нервюрами, изображены фигуры святых и орнаментальные композиции, напоминающие стилизованные растительные мотивы украинских набойчатых тканей. В колорите фресок доминируют серо-синий фон, кирпично-красные, изредка белые и охристые тона, благодаря чему интерьер обретает большую цельность и особенную торжественность. Можно выделить почерки нескольких мастеров, но для всех живописцев характерна энергичная моделировка лиц широкой кистью — темно-коричневый тон в тенях и движки в освещенных частях,— что придает особую крепость и конструктивность форме. Ближайшая аналогия вислицких фресок — миниатюра из «Бесед Григория Богослова», упомянутая выше.

Кафедральный собор в Сандомире (30-е гг. XV в.) был расписан украинскими мастерами по заказу короля Ягайло. Возможно, среди них были и мастера, расписывавшие часовню св. Троицы в Люблине. Об этом свидетельствует стиль фресок. К сожалению, во время реставрации в 1920-х годах они были почти заново переписаны.

Совершенно исключительное место в истории украинской живописи принадлежит фрескам часовни св. Троицы в Люблинском замке (1418, *илл. 107*). Они исполнены артелью из девяти-десяти человек, во гла-

104. Богоматерь Волынская. Икона. Конец XIII — начало XIV в

105. Рождество богоматери. Фрагмент росписи Вислицкой коллегиаты. 1397—1400 гг.

ве которой был мастер Андрей с Волыни, судя по характеру ктиторской надписи. Возможно, мастера были посланы королю Ягайло его большим другом луцким епископом Иваном, фактически управлявшим Галицкой митрополией после смерти митрополита Антония в 1391 году.

Люблинские фрески относятся к тому историческому этапу, когда в искусстве появляются первые попытки передачи эмпирических наблюдений, углубляется интерес к внутреннему миру человека. В живопись проникают народные фольклорные элементы, чему содействовало распространение «Пассий» (сочинений на сюжет страстей Христовых) в украинских редакциях. Хотя художники овладели лишь передачей элементарных эмоций и состояний — радости, гнева, злобы и набожности, отдельные персонажи изображены ими чрезвычайно конкретно, как определенные характеры; у каждого мастера свой излюбленный тип лица. В склонности люблинских мастеров к характерному чувствуется связь искусства с народными традициями.

Люблинские фрески отличаются свободой композиционного построения и разнообразием стилистических манер мастеров, представлявших различные школы. Персонажи мастера «Троицы» отличаются простонародностью типов, у них обычно невысокий лоб, крупный нос. Света положены энергично и смело. У персонажей мастера «Преображения» суровый и мужественный облик. Лица также своеобразны: глаза посажены близко, носы обычно слегка деформированы. Пробела подчинены изящному ритму и прекрасно выявляют форму. Мастер «Благовещения» любит грациозные фигуры и нежные овалы лиц, моделированные элегантными ритмическими пробелами-движками. Пышные волосы, изящные нос и маленький рот, близко посаженные глаза и тонкие брови — приметы персонажей этого мастера. Мастер «Даниила со львами» пишет горки-лещадки в виде ниспадающих каскадов, а стройные фигуры одевает в светлые одежды, покрытые паутиной мелких складок. Мастер «ктиторской» фрески любит яркие свежие цвета и тонко сопоставляет изумрудно-зеленые, синие, вишнево-красные, охристо-золотистые и белоснежные тона. Для персонажей его фресок характерны маленький лоб, большие глаза и довольно большой рот. Мастер «Тайной вечери», вероятно, выученик киевской школы. С непринужденной легкостью, в манере лучших традиций монументального искусства он умеет сообщить глубокую характеристику персонажам, передать внутренний драматизм события. С артистизмом исполняет он не только человеческие фигуры, но и горки-лещадки и архитектурный фон. К нему весьма близок мастер композиции «Заушение» *(илл. 110)*. Христос олицетворяет здесь человеческое достоинство и моральную чистоту. Убедительны по жизненности и конкретности и такие сцены, как «Радуйся, царь Иудейский» и другие сцены страстей. Они имеют оригинальную трактовку, возникшую, безусловно, под влиянием итальянского искусства. В то же время некоторые лица воинов, подчеркнуто экспрессивные, сильно деформированы — очевидна связь этих изображений не только с искусством проторенессанса, но и готики. Стиль автора «Евхаристии» скорее напоминает работы готического миниатюриста.

В иконографии отдельных сюжетов есть точки соприкосновения с русским («Преображение»), сербским («Вход в Иерусалим») и западноевропейским — как проторенессансным, так и готическим («Страсти») — искусством, что свидетельствует о широте художественных связей в эту эпоху. Художественный язык фресок эмоционален и выразителен, он дает возможность мастерам обрисовать характеры, передать оттенки душевного состояния, что в искусстве XIII века было немыслимо.

Во второй половине XV века были созданы фрески Успенской церкви в Лужанах, исполненные, видимо, между 1453—1458 годами, и цикл фресок в церкви Онуфрия в Лаврове. Стилистически к ним примыкают остатки росписей Армянского собора во Львове. Каждый из этих памятников обладает неповторимым своеобразием. Искренняя человечность образов, монументальность характерны для фресок Лужан, отмеченных высоким мастерством. Они имеют некоторые точки соприкосновения с сандомирскими и вислицкими росписями. Фрески в Лаврове сохранились частично только в притворе-бабинце. Они, пожалуй, принадлежат к самым совершенным и стилистически «чистым» произведениям украинской монументальной живописи. Композиционный и колористический дар мастеров (их было двое — один расписал северную стену, другой — южную) весьма высок и совершенен. Украинскому народу, угнетенному иноземными захватчиками, необходимо было единство, и эта идея нашла свое яркое воплощение в сценах «Вселенских соборов». С ними тесно связаны «Акафисты богородицы», культ которой, как заступницы обездоленных, был широко распространен на Украине. Палитра фре-

сок в Лаврове ярка, свежа и разнообразна. Интенсивные синие, красные и темно-коричневые тона смело перемежаются с нежно-охристыми, зеленовато-серыми, песочно-охристыми или жемчужно-пепельными. Поражает точность, совершенство и лаконизм красочной лепки, благодаря чему форма приобретает объемность и крепкую конструктивность. Размещение отдельных сюжетов, композиция мизансцен, архитектурный пейзаж проникнуты выразительной ритмикой, построенной на чередовании пространственных интервалов и архитектурных акцентов — башенок с переброшенными между ними велумами.

Любовь мастеров к орнаментам, проявившаяся в росписях в Люблине и в Вислице, является, видимо, устойчивой национальной традицией и хорошо прослеживается впоследствии в декоре замковой часовни в Хотине (1546—1548). Рисунок и колорит этих орнаментов имеют прямые аналогии в орнаментах подольского народного искусства (писанки).

Своеобразны фрески часовни Святого креста на Вавеле (Краков, *илл. 108, 109, 111*), расписанной тоже украинскими мастерами по повелению короля Казимира в 1470 году. Фрески, расположенные в четыре яруса, свободно расстилаются по стенам, а на своде, между густой сетью нервюр, веером развернуты небольшие группы архангелов, святителей и пророков. Для стиля фресок характерно органичное соединение традиций украинского искусства с традициями готической живописи, что проявляется в подчеркнутой экспрессивности, склонности к изображению мучений и страданий, особенно в позах и выражении лиц, искаженных гримасами боли.

Сохранившиеся фрагменты фресок Армянского собора во Львове наглядно показывают, в каком направлении шла эволюция украинской монументальной живописи. Первоначально храм был расписан в 70-х годах XIV века. Затем, видимо, реставрировался после пожара 1527 года, когда были переписаны уцелевшие до наших дней фрагменты на откосах южного окна. Бросается в глаза стремление мастера подчеркнуть динамичность. Складки одежд создают целый каскад линий, то остро изогнутых, то ритмично параллельных, то изломанных. Фигуры изображаются в сильном движении, резких и смелых поворотах.

На дальнейшее развитие украинской иконописи громадное воздействие оказал иконостас, который в законченном своем виде сформировался, как и на Руси, к концу XIV — началу XV века.

Яркий, выразительный колорит, лапидарный силуэт, точный и энергичный рисунок и выверенная композиция являются характерными чертами сохранившихся произведений иконописи. Образ воина-богатыря нашел сильное и яркое воплощение в иконе Юрия Змееборца. На одной из лучших украинских икон из села Станыли (XIV в., Львовский музей украинского искусства, *илл. 117*) он изображен в воинских доспехах на вороном коне, пронзающим копьем поверженного змия. Его алый плащ победно полощется по ветру. Чрезвычайно динамичный силуэт и яркий колорит создают торжественный образ воина.

От XV века сохранилось значительное количество икон самого разнообразного назначения. Более ранние иконы богоматери отмечены строгим величием и суровой простотой. Богоматерь чаще всего изображается с пророками в клеймах. Яркий пример — иконы «Богоматерь Одигитрия» из села Терло (Краков, Национальный музей) и «Богоматерь Умиление» (Сянок, Исторический музей). Живописная манера их очень лаконична, мастера любят слегка деформированные пропорции лиц, чем достигают большой экспрессии. Изменение традиционного типа богоматери наблюдается уже в середине XV века. Лики теперь рисуют более правильных пропорций, в моделировке видно стремление к плавности светотеневых переходов, к более мягким и живописным объемам. Таковы иконы «Богоматерь Одигитрия» из села Панищева, возле Поляны (Сянок, Исторический музей) и из Восточной Галиции (Краков, Национальный музей), вышедшие, возможно, из одной мастерской. В западных землях Украины, видимо под воздействием итальянского искусства, возникают изображения сидящей богоматери с младенцем (икона богоматери из села Флоринки; Сянок, Исторический музей).

В середине XV века сложился тип богоматери Одигитрии, имеющий лирический оттенок. Он представлен двумя чудесными иконами из сел Красова и Болехова (Львовский музей украинского искусства).

При изучении украинской иконописи поражает богатство и разнообразие творческих почерков и на-

106. Уверение Фомы. Рельеф. Армянский собор во Львове. Первая половина XVI в.

107. Интерьер Троицкой церкви в Люблине. Роспись. 1418 г.

108. Интерьер часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

правлений. Объяснение этому факту можно найти в том, что на Украине, в силу исторических условий, не было сильной централизованной власти — ни светской, ни духовной, а потому ни суровой цензуры, ни жестких правил. Группу икон — с изображением архангелов, из села Далевы, святых Козьмы и Демьяна, из села Тылыча (Львовский музей украинского искусства, *илл. 116*) и села Яблоницы Русской (Сянок, Исторический музей) — объединяет склонность к монументальному и повышенная звучность колорита, хотя во многих других отношениях (пропорции, красочная лепка) это совершенно различные произведения. В некоторых иконах неожиданно дают себя знать пережитки очень древних иконографических типов и образов, как, например, в иконах Николы из Горлиц (Сянок, Исторический музей) и Николы из Восточной Галиции (Краков, Национальный музей). Эти произведения, безусловно, восходят к какому-то древнему прототипу. В житийных клеймах нашли отражение народные вкусы. Отдельные оценки в них часто окрашены юмором.

Первоклассная икона — «Чудо Георгия о змие» (середина XVI в., ГРМ), которую долгое время считали западноукраинским произведением [40], видимо, является редким памятником киевской школы, для которой характерны благородный колористический строй, изящный рисунок и удивительно ясная композиция. Образ Георгия по сравнению со станыльским здесь более приподнят и мажорен. Высоким профессиональным мастерством и близостью к киевским традициям отмечены произведения мастера из села Ванивки *(илл. 113)*, иконы «Страсти» и «Воздвижение» из села Звижень (Львовский музей украинского искусства), «Успение богоматери» из Рыхвалда (Сянок, Исторический музей). В отличие от них в очень экспрессивной манере работает автор «Распятия» из Рыхвалда (там же, *илл. 115*).

109. Распятие. Роспись часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

В XV веке восстанавливаются прерванные связи с Западной Европой. К этому времени возрождается заглохшее было воздействие готического искусства. Как известно, в немецкой готике XV века особенно многочисленны иконы страстного цикла, оказавшие влияние на украинскую иконопись. Отголоски готического искусства нашли выражение в некоторых иконах (главным образом святых), связанных с торгово-ремесленными посадскими кругами, как, например, в иконе «Юрий и Параскева» из Корчина (Львовский музей украинского искусства).

Это заметно не только в надписях, но, что особенно важно, в деталях костюмов и вооружения, где мастера пытаются передать более точно реалии — кольчуги, щиты, ноговицы. Мастер иконы «Петр и Василий» из Лисятич (начало XVI в., Львовский музей украинского искусства) сумел своеобразно использовать традиционные готические приемы. Ярко проявляется любовь художников к пластической выразительности изящных складок одежд, к линейной ритмике.

К концу XV века стремление более точно и жизненно правдиво изобразить человеческие фигуры и их окружение постепенно усиливается. Образы, хотя и грубоватые, но отмеченные выразительностью и чистосердечием, видимо, ценились в народе. Распространение житийных икон, «праздников», «страстей» и «страшных судов» давало простор для творческой фантазии художников. Пейзаж, архитектуру, одежды и вооружение художники пишут незамысловато, наивно, но выразительно, как, например, в иконах «Юрий Змееборец» из Далевы (Львовский музей украинского искусства) и села Высокого (Перемышль, музей).

Необходимо отметить характерную черту этих произведений. В них мастера пытаются старыми приемами традиционной живописи добиться иного образного звучания. В произведениях конца XV века (а во фресках еще в первой четверти XV в.) заметно, как старая традиционная манера плоскостного письма вступает в противоречие со стремлением более объемно и конкретно передать форму. Сама жизнь ставит перед мастерами проблемы поиска новых приемов выражения («Сошествие во ад» из с. Радружа и из с. Поляны, Львовский музей украинского искусства). Мастер «Рождества богородицы» из Новой Веси в обрисовке характеров, в введении в обстановку многих бытовых подробностей (мебель, ткани) решительно становится на путь преодоления традиционных приемов живописи.

В процессе обмирщения искусства обыденное возвышалось и поэтизировалось. Но развитие этой многообещающей тенденции было заторможено в конце XV — начале XVI века натиском католической реакции. В этих условиях приверженность традициям играла цементирующую роль в жизни народа, и в иконописи XVI века появилась встречная архаизирующая тенденция. Для ее мастеров стали характерными неко-

110. Заушение. Фрагмент росписи Троицкой церкви в Люблине. 1418 г.

торая сухость, заученность приемов, любовь к четкой линейной геометричности, что свойственно иконам «Спаса» из села Милика, «Спаса» из села Стариска, «Параскевы Пятницы» (Львовский музей украинского искусства). Однако некоторые художники создали подлинные шедевры, как, например, мастер «Распятия» из села Борщович (там же).

Интересные попытки выявить новое содержание в традиционных формах наблюдаются в творчестве мастеров, открывающих XVI век. Мастер «Богоматери» из села Ярычева (Львовский музей украинского искусства) уже умеет передать некоторые характерные черты реального человеческого лица. Правда, есть известное противоречие между его грубоватой манерой и стремлением выразить поэтичность материнства.

О том, что в традиционной манере продолжали таиться большие возможности, свидетельствует искусство мастера «Рождества богородицы» из села Веременя возле Лисько. Возможно, из его мастерской вышли иконы «Богоматерь» из села Рыхвалда близ Горлиц, «Симеон Столпник», а также парная икона «Рождества» и «Успения богоматери» из села Терло (все — в Историческом музее Сянок). Мастер иконы «Архангел Михаил» из Яблонева (XVI в., *илл. 114*) создает героический образ юноши, а мастер иконы «Богоматерь Умиление» из Доросыни — трогательный образ материнства (начало XVI в., *илл. 112*).

111. Распятие. Фрагмент росписи часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

Искусство книги в XIV—XV веках стояло на очень высоком уровне. Оно не только сохранило традиции XI—XII веков, но и приумножило их, получив ряд творческих импульсов как от византийского искусства Палеологов, так и от народного искусства. В оформлении рукописных книг сохраняется привычное размещение текста в два столбца, а также гармоничные пропорции инициалов и заставок. При этом дальнейшее развитие получают мотивы тератологических орнаментов, как, например, в «Евангелии» из Красносельского монастыря близ Луцка (Москва, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина). Особенно обильно украшались псалтыри. Подлинной жемчужиной подобных рукописей является «Киевская псалтырь» 1397 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 119*).

Двести двадцать девять листов рукописи имеют на полях по две, три и более изящных миниатюр. Их назначение — сделать текст доходчивее. На белом пергаменте красочная россыпь миниатюр выглядит очень нарядно. Все фигурки, архитектура и горки исполнены синими, ярко-красными, вишнево-багровыми, зелеными, золотисто-охристыми цветами, обильно покрыты сетью тончайших золотых штрихов — ассистов, благодаря чему они сверкают и переливаются, создавая необыкновенно красочное впечатление. Исполнитель миниатюр «Киевской псалтыри» вдохновлялся высокими образцами и создал самобытное, оригинальное произведение. В миниатюрах много изображений различных жанровых сценок: строительство столпа с подъемным приспособлением для подачи грузов, гончар, расписывающий посуду, люди, жарящие птиц на вертеле, и т. д. С особенной любовью мастер изображает лошадей с всадниками. Он любит компоновать фигуры в легком движении. Изящные жесты, грациозные повороты фигур, развевающиеся складки исполнены с каллиграфическим изяществом и неисчерпаемым разнообразием. Сочный, яркий колорит, обилие золотых ассистов заставляют вспомнить сверкающий мажорный колорит киевских мозаик.

В рукописях XV века много нового. Правда, такого высокого совершенства миниатюр, как в «Киевской псалтыри», мы уже не встречаем. Они наивнее и, хотя обильно орнаментированы, исполнены грубовато. Тератологическое плетение в орнаментах встречается все реже, его сменяет простое, несколько суховатое геометрическое, а в конце XV — начале XVI века появляются мотивы растительных орнаментов с отголосками готических элементов в ранних памятниках. Примером иного подхода может служить «Ужгородская псалтырь» (1401, Ужгород, Исторический музей).

В своеобразной лаконичной манере исполнена миниатюра из «Поучения Ефрема Сирина» (1492, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Фигуры полны жизни благодаря выразительному рисунку. Иногда среди рукописей конца XV — начала XVI века неожиданно встречаются заставки древнего византийского характера XI—XII веков («Евангелие», Харьков, Публичная библиотека).

Главным признаком рукописей конца XV — первой половины XVI века является проникновение в них

112. Богоматерь из Доросыни. Икона. Волынь. Начало XVI в.

113. Рождество Марии. Икона из села Ванивка. XV в.

приемов и форм народного искусства. Ярким памятником этого направления является «Евангелие» из Львовского музея украинского искусства. Причудливое геометрическое плетение заставок начинает обрастать веточками, благодаря чему лист приобретает вид красочного ковра. Подобный прием кладет начало тому направлению искусства, которое во второй половине XVI века будет представлено группой блестящих памятников круга «Пересопницкого евангелия». Но особого внимания заслуживают во львовском «Евангелии» изображения евангелистов. Судя по манере, их исполнял один мастер, одаренный тонким декоративным чутьем.

Мастер «Евангелия» конца XV — начала XVI века (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) открывает новое направление, по которому пойдет стилистическая эволюция украинской миниатюры. Он первый осмелился полностью окружить заставку из геометрического плетения растительным ренессансным орнаментом, включив в композицию листа заставку, бордюр и инициал. Правда, при ближайшем рассмотрении оказывается, что все элементы объединены довольно поверхностно. Но без этого эксперимента невозможны были бы достижения миниатюриста «Пересопницкого евангелия», о чем будет речь ниже.

В отличие от иконного характера рассмотренных миниатюр в оформлении «Евангелия» из Львовского музея украинского искусства (№ 16, *илл. 118*) чувствуется влияние фресковой живописи. В этом «Евангелии» три миниатюры (четвертая — изображение евангелиста Матфея вырезана; нам удалось обнаружить ее в «Евангелии» НД 52 львовской Публичной библиотеки). И заставки и миниатюры отмечены печатью монументальности. Геометрическое плетение заставок и растительный орнамент бордюра отличаются укрупненностью форм и яркостью цвета. Им близки по манере украшения «Евангелия» первой половины XVI века (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 256, № 128) и весьма красочное «Евангелие», исполненное также в первой половине XVI века (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 218, № 870).

В целом книжная миниатюра прошла тот же путь стилистического развития, что и живопись.

В произведениях скульптуры XV — первой половины XVI века наряду с традиционными приемами плоскостной резьбы ощущается стремление мастеров овладеть приемами мягкой моделировки формы.

В традициях скульптуры XII—XIII веков выполнен рельеф «Богоматерь Оранта» (Киево-Печерский гос. историко-культурный музей-заповедник).

Видимо, репликой рельефа «Богоматерь Оранта» является триптих, изображающий богоматерь с Антонием и Феодосием, изготовленный по случаю восстановления Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1470 году. Пропорции фигур здесь менее гармоничны, в характере фигур заметно влияние готической скульптуры. Впечатления жизненности мастер стремится достичь введением полихромии. Традиции плоской резьбы по дереву ощутимы в триптихе-складне из Каменец-Подольского музея (местонахождение в настоящее время неизвестно).

Скульптуру первой половины XVI века представляет рельеф «Уверение Фомы», ныне вмурованный в стену Армянского собора во Львове *(илл. 106)*. Это не плоская резьба, а горельеф, хотя и грубоватый, но выразительный. В нем чувствуется сильное влияние готической скульптуры. Стиль горельефа свидетельствует, что мастера XVI века стремились овладеть формами круглой скульптуры.

114. Архангел Михаил. Икона из Яблонева. XVI в.

Украинское прикладное искусство в рассматриваемую эпоху продолжает развивать традиции древнерусского искусства. В галицко-волынской летописи упоминаются произведения прикладного искусства — драгоценные оклады на иконах, чаши «жженого золота с камением драгим», кресты и кадильницы, евангелия, оправленные в серебро или золото, с жемчугом и драгоценными камнями, окованные или литые двери, колокола и другие предметы. В ювелирном деле появляются наряду с эмалями новые техники гравировки, инкрустации золотом, серебром и драгоценными камнями, филигрань и чеканка, применяемые как для украшения бытовых вещей, так и оружия, военного снаряжения — панцирей, шлемов, булав и т. д. Нередко в этих изделиях наряду с древнерусскими орнаментально-декоративными мотивами появляются готические (серебряный оклад «Евангелия» 1507 года из Дерманского монастыря на Волыни).

В керамическом производстве большое распространение получают печные изразцы с орнаментальными или сюжетными композициями. Рельефы очень выразительны, особенно с изображениями фантастических животных или стилизованных львов. Таковы изразцы XV века из Киева, иконография которых восходит к XII—XIII векам. В изображениях человеческих фигур и орнаментов наблюдаются элементы готики (изразцы хотинского, кременецкого, луцкого замков).

Видное место в украинском прикладном искусстве занимают произведения золотого или серебряного шитья — воздухи, плащаницы и пелены с сюжетными изображениями. Если в XIV—XV веках главными центрами шитья были монастырские мастерские, то, видимо, уже в XVI веке успешно выступают городские мастера, объединенные в цехи. Известно, например, что кандидат в мастера цеха должен был вышить золотом или серебром «святой образ». Как свидетельствуют документы конца XV века, украинское шитье пользовалось широким спросом за границей — в странах Балканского полуострова и в других европейских странах.

Одним из наиболее ранних памятников украинского шитья является известная «Золочевская фелонь», на оплечье которой было вышито одиннадцатифигурное «Моление». Мы склонны датировать его концом XIII— началом XIV века, ибо изящными пропорциями, изысканностью поз, артистизмом рисунка и тонкостью колорита она стилистически близка таким произведениям, как миниатюры «Галицкого евангелия». С удивительной тонкостью исполнено шитье ликов, создающее впечатление миниатюрной мозаики.

Значительное распространение получает шитье плащаниц, на которых чаще всего изображалось «Положение во гроб» или «Оплакивание». В подобных сюжетах возможно усмотреть определенную связь с народным песенным творчеством, в частности с похоронными «плачами». Как в «плачах», где главным средством выразительности является ритм повторов-рефренов, так и в плащаницах ритму силуэтов и контуров уделяется особое внимание. Изображение на плащанице из села Жиравки (Львовский музей украинского искусства) трактовано в эпическом духе народных песен, в нем ярко проявляется лирико-поэтическое начало. Плащаница 1545 года (Киев, Гос. музей украинского изобразительного искусства УССР) отличается картинностью композиции и монохромностью колорита.

Вторая половина XVI — первая половина XVII века — одна из самых напряженных эпох истории Украины. После Люблинской унии 1569 года большая часть украинских земель оказалась под гнетом Речи Посполитой. К концу XVI века в феодальном хозяйстве, основанном на барщине и крепостном труде, эксплуатация крестьян усилилась. Государственный дефицит покрывался непомерными налогами и пошлинами. Все это отрицательно сказывалось и на развитии городского рынка. Украинцы, так же, как и белорусы, испытывали при этом наиболее жестокий гнет. «А тые бедници, шелюга, за што соли купити не мают»,— писал украинский писатель-полемист Иван Вышенский в конце XVI века. Польская шляхта и украинские паны грабили «пустыни» — малозаселенные области Правобережья и Левобережья. Бегство крестьян в Запорожскую сечь стало массовым явлением. Украинское казачество превратилось в серьезную силу в военном и политическом отношении.

Феодальная система, господствовавшая в стране, опиралась на силы воинствующего католицизма. Большинство украинцев восприняло Брестскую унию 1596 года, рассчитанную на духовное порабощение украинского народа, как самое глубокое оскорбление национальных чувств, как посягательство на существование украинской народности. Религиозные и социальные притеснения стимулировали объединение горожан в религиозные братства. Сеть их в XVI веке разрослась не только в пределах Украины, она охватила Белоруссию и Литву. Самым существенным в деятельности этих объединений было просветительство, в частности организация школы в каждом из братств

Еще в XVI веке получила большой отклик деятельность во Львове и Остроге первопечатника Ивана Федорова — «москвитина, друкаря книг перед тем невиданных». Сеть типографий охватила всю Украину, они были открыты в Дермани, Крилосе, Угорцах, Почаеве, Киеве, Уневе, затем Чернигове и т. д. Типографии стали рассадниками грамотности и просвещения. В патриотическом деле объединения народа книга стала помощником украинских просветителей, среди которых были такие выдающиеся деятели, как Лаврентий Зизаний, автор «Грамматики словенской», Мелетий Смотрицкий, публицист, написавший популярную до середины XVIII века «Грамматику», знаменитый «архитипограф», редактор, издатель, поэт, ученый и художник Памво Берында и другие.

Говоря о все возрастающем темпе развития украинской культуры в первой половине XVII века, следует помнить о том, что все культурные события происходили в обстановке острой классовой и национальной борьбы. Национально-освободительные войны 1648—1654 годов завершились событием огромной исторической важности — воссоединением Украины с Россией.

Большую роль в украинской культуре этого периода стали играть процессы взаимосвязей с культурой стран Восточной и Западной Европы, особенно с государствами славянского мира. В мощном тигле украинской культуры переплавлялись художественные достижения эпохи, которые соответствовали историческим условиям развития страны, ассимилировались те качества, для которых была благоприятная почва.

В градостроительстве западных областей Украины наблюдается распространение регулярной планировки с главной площадью — рынком, обстроенной двух-трехэтажными домами и ратушей в центре. В Приднепровье продолжают сохраняться приемы традиционной нерегулярной планировки. В западноукраинских городах в связи с теснотой и скученностью под застройку отводились узкие, вытянутые в глубь квартала усадьбы. Поэтому дома выходили на улицу узким фасадом — всего в три окна. В первом этаже дома размещались торговые и служебные помещения, в подвале и в глубине дома — складские, а на втором и третьем этажах — жилые. Для освещения спальни служило одно окно, гостиной — два. Их асимметричное размещение на фасадах домов XVI—XVII веков характерно для застройки таких городов, как Львов, Нестеров, Бучач, Броды, Самбор и другие.

Наиболее ярким образцом жилой западноукраинской архитектуры того времени является дом «Черная каменица» во Львове (зодчий П. Красовский, конец XVI — начало XVII в., *илл. 121*). Его фасад обработан «брильянтовыми» квадрами, а порталы и окна покрыты сочной орнаментальной резьбой. На углах карниза, над порталом и окнами первого этажа помещены сюжетные скульптуры Георгия Змееборца и святых — патронов дома. Интерьеры жилых помещений уютны

115. Распятие. Икона из Рыхвалда. XV в.

116. Козьма и Демьян. Икона из села Тылыча. XV в.

и в то же время парадно-торжественны благодаря портикам сложной композиции и богатой резьбе ренессансных форм. В глубине оконных ниш, под подоконниками, устроены П-образные скамьи. Междуоконные столбы и оконные откосы покрыты орнаментальной резьбой. Ее главные мотивы, как и в иконостасах,— ренессансный акант и виноградная лоза с птицами, клюющими гроздья.

Если вельможному хозяину удавалось купить у короля право построить дом на двух смежных участках, зодчий получал возможность устроить еще и маленький дворик, окруженный открытой аркадой-галереей. Такой дом построил архитектор Петр Барбон для откупщика винной монополии, члена Львовского братства — Константина Корнякта (1580, *илл. 120*). При застройке города Нестерова владельцев обязали на первом этаже строить лавки с открытыми аркадами. Тем самым был создан живописный ансамбль, пронизанный единством архитектурного замысла.

Крепостное зодчество претерпевает большие изменения. Военные действия приобретают все более маневренный характер. Артиллерия выносится за пределы замка и прикрывается земляным бруствером. Поэтому уже в начале XVII века в крепостном строительстве широкое распространение получает бастионная система. Жилые корпуса располагаются по периметру замка под защитой стен.

Замок в Старом Селе под Львовом (1584—1589) увенчан по всему периметру сплошной глухой аркадой, охватывающей как стены, так и башни. Живописный облик замка дополняют высокие фигурные аттики на башнях с белокаменной резьбой (50-е гг. XVII в.).

Наиболее законченным образцом крепостной архитектуры XVI века является башня Круглая, или Новая, в Остроге. Ее мощный цилиндрический массив как бы вырастает из подножия громадного холма. Он расчленен массивным полувалом, увенчан короной машикулей на каменных кронштейнах, высоким фигурным аттиком и глухой аркадой *(илл. 98)*.

Богатые владельцы устраивали в своих замках пиры и рыцарские игры; они стремились превратить их в пышные дворцы, наподобие западноевропейских палаццо. По периметру прямоугольного двора располагались громадные жилые корпуса. Многочисленные покои и залы украшались колоннадами и открытыми аркадами, белокаменной резьбой и росписями, а так-

117. Георгий-змееборец. Икона из Станыли. XIV в.

же золототкаными материями. Иногда такие дворцы-замки окружали валами и рвами (Збараж, 1635, зодчий — итальянец Скамоцци; Подгорцы, 1635, зодчие — Андреа дель Аква и Гилем Боплан).

Воздействие светской архитектуры и форм итальянского Возрождения заметно также и в культовых сооружениях. Украинские мастера, преодолев традиционность крестовокупольной системы, решительнее становятся на путь творческих поисков. О широте их творческих устремлений, богатстве направлений школ свидетельствует множество памятников. Значительно усовершенствовались формы трехчастных с двумя конхами храмов в купольном и бескупольном вариантах (Успенская церковь в Золочеве, XVII в.; церковь Николая в Бучаче, 1610), трехчастных бескупольных храмов без конх (Вознесенская церковь в с. Залужье, 1600), трехчастных храмов с одним куполом (церковь Покрова в с. Сулимовке, 1622—1629) и с тремя куполами (церковь Николая в Охлопове, 1638, церковь в Гоще, 1639).

В бескупольных храмах интерьер, перекрытый сводами, ничем не отличается от жилых помещений в замках. В купольных конховых храмах живописность усилена благодаря наличию конх, создающих мягкую игру светотени. В однокупольных и трехкупольных храмах выражено стремление к торжественности через высотное раскрытие внутреннего пространства. Наконец, поиски новых путей в архитектуре вызвали у зодчих желание творчески истолковать и переосмыслить традиционную планово-пространственную композицию трехнефных четырехстолпных и шестистолпных храмов. Первым опытом явилось создание храма Михаила в селе Белостоке (1636). В нем получил известное развитие трансепт, выступающий на северном и южном фасадах небольшими ризалитами. На западном фасаде возвышаются две башни. Два купола поставлены под апсидой и над пересечением нефа и трансепта. В храме села Белостока в зародыше представлен тип, который получит полное развитие в церквах Приднепровья. В 1653 году в Подгайцах была сооружена трехчастная трехкупольная церковь с оборонительной аркадой-галерееей, венчающей основной объем храма.

В культовом строительстве западных областей Украины зодчие творчески использовали формы итальянского Возрождения. Примером такого соединения является ансамбль Львовского братства (*илл. 123*), состоящий из Успенской церкви (1628—1630, зодчие — П. Римлянин, А. Прихильный и В. Капинос), часовни Трех святителей (1578, зодчий — П. Красовский, *илл. 122*) и башни Корнякта (1573—1578, зодчий — П. Барбон при участии П. Римлянина). Успенская церковь в плане состоит из нефа с четырьмя опорными столбами, к которому с востока примыкает полукруглая апсида, а с запада — притвор. Таким образом, в храме соединяются как бы два типа храма — трехчастный и четырехстолпный, образуя трехчастный трехкупольный храм (как в деревянном зодчестве). Во внешнем облике храма впечатляет спокойный и величественный ритм пилястр с глухими арками между ними, крупный дорический фриз. Метопы заполнены розетками и сюжетными барельефами на библейские и евангельские темы. Возле апсиды Успенской церкви возвышается колокольня Корнякта, а в углу между ними часовня Трех святителей. Колокольня повторяет ордерную композицию итальянских кампанил, а удачное поярусное членение придает ее формам могучего «столпа» легкость и движение ввысь. В часовне Трех святителей зодчему удалось более органично соединить традиционную украинскую трехкупольность с формами итальянского Возрождения.

118. Евангелист Марк. Миниатюра из «Евангелия». Конец XV — начало XVI в.

Зодчие Приднепровья сооружали не только бескупольные храмы, как церковь Ильи в Субботове (1653, *илл. 124*). Возведенная в Киеве на Подоле на средства мещанина по прозвищу Железный Грош, церковь Николая Притыска (1631) являет пример нового, крестового в плане типа храма, увенчанного одним куполом на высоком барабане.

Зодчий Покровского храма в селе Низкеничи на Волыни (1653) также положил в основу храма крестовый план и увенчал здание пятью куполами. Центральный

купол превосходит по высоте боковые, и это сообщает церкви импозантный живописный силуэт.

Аналогичные изменения происходят и в деревянном зодчестве. Самой характерной особенностью украинских деревянных храмов этого времени является перекрытие срубов не плоским потолком, а башнеобразным срубом большой высоты. Поэтому в таких храмах всегда есть полное соответствие внутреннего пространства и внешней архитектуры. Чтобы увеличить высоту храма, на срезанный пирамидальный срубный свод ставился меньший четверик или восьмерик (в зависимости от формы сруба в плане). Эта конструкция получила название «залом». Именно во второй половине XVI — первой половине XVII века были созданы различные варианты соединения квадратного (или восьмигранного) в основе сруба с пирамидальными квадратными (или восьмигранными) «банями» (куполами), имеющими от одного до шести «заломов». Мастер церкви в Клицко (1603) венчает трехчастный храм тремя квадратными верхами с двумя «заломами» в каждом. А мастер церкви в Суходолах (1582—1585) над бабинцем (притвором) устраивает колокольню. Храм в Ковеле (1505) впечатляет монументальным силуэтом, достигнутым не размерами, но гармоничными пропорциями и соотношением миниатюрных алтаря и бабинца с массивной «баней». Храм Воздвиженья в Дрогобыче (1613, *илл. 125*) подчеркнуто праздничен, что достигнуто высотным раскрытием внутреннего пространства, пропорциональным соотношением отдельных частей и лаконизмом архитектурных масс.

В церкви Юра в Дрогобыче (XVII в.) причудливо слиты простота, живописность и монументальность. Трехчастный план с гранеными апсидой, бабинцем и конхами-клиросами с севера и юга давал зодчему простор для творческой фантазии. В облике храма поражают мягкие, как бы скульптурные формы, обшитые гонтом, создающим удивительно пластичные переходы от изящных объемов прирубов-часовенок с дробными членениями к мощным формам «бань». Так же, как и мастер Воздвиженской церкви, строитель храма Юры в Дрогобыче органически ввел в ансамбль и колокольню, придав ее верху форму церковной «бани».

На развитие украинской архитектуры этого времени оказала известное влияние польская архитектура, испытавшая, в свою очередь, воздействие украинской. Так, например, часовня Кампианов во Львове несет на себе следы влияния украинских трехчастных храмов. В часовне Боимов во Львове зодчий использовал конструктивный прием украинского деревянного зодчества — постановки восьмерика на четверик, а в скульптурном декоре — композицию украинских иконостасов. Аттики украинских сооружений, безусловно, возникли под воздействием польской архитектуры.

Развитие украинской архитектуры второй половины XVI — первой половины XVII века идет самобытными путями, подчиняясь законам развития общества, эстетическим нормам, бытующим в народе, творчески используя достижения архитектурной мысли соседних народов.

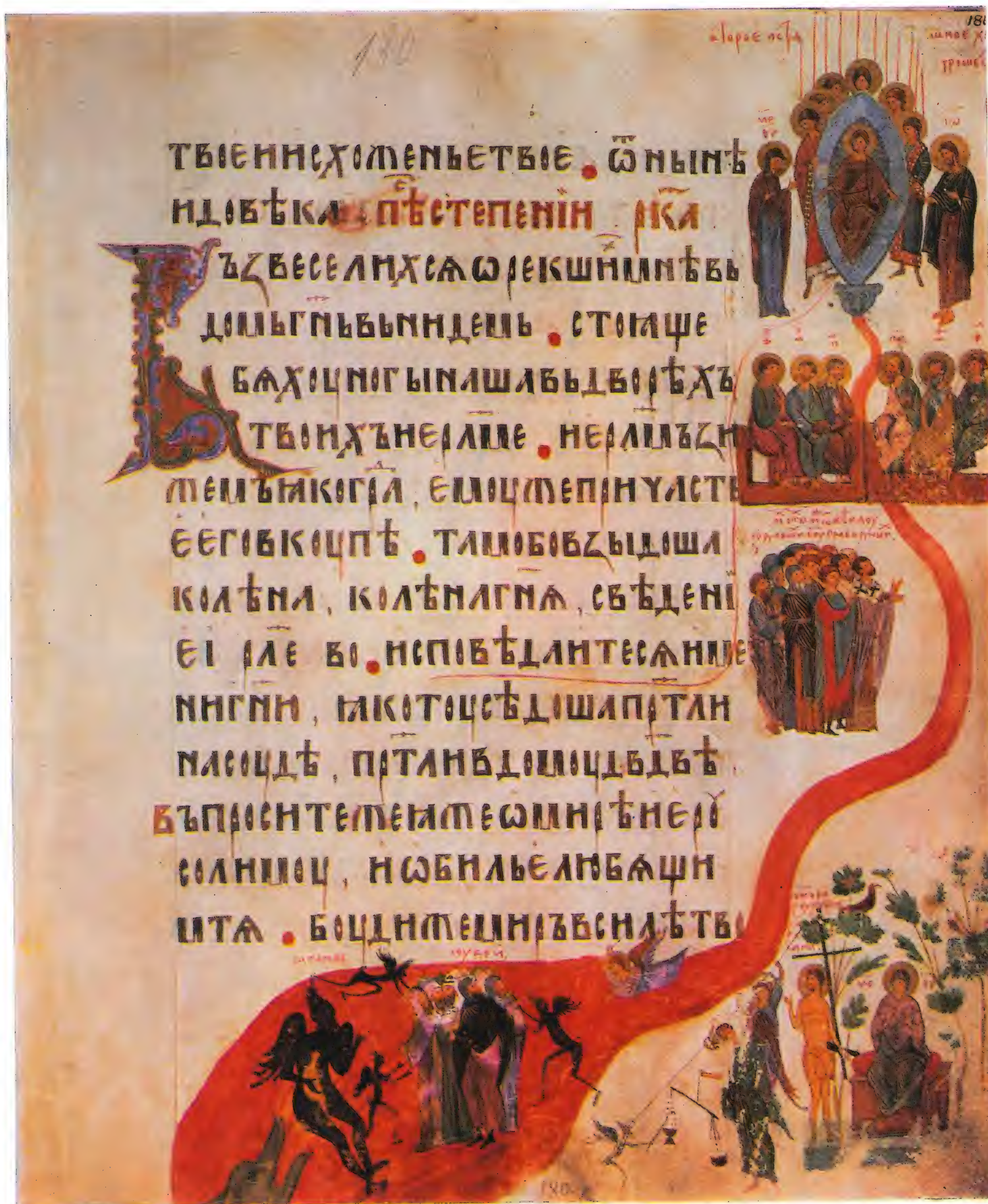
Гуманизм украинской культуры XVI—XVII веков наиболее последовательно проявился в скульптуре. Тесно связанная с архитектурой, она раньше, чем другие виды изобразительного искусства, подпала под воздействие ренессансных форм. Во Львове, который почти заново отстроился после пожара 1527 года, в скульптурном убранстве домов-кامениц, ансамбля Успенского братства и некоторых других сооружений сказались новые эстетические взгляды. Сюжетный рельеф и статуарная пластика принципиально изменили образный строй памятников зодчества. Вместе с декоративной орнаментальной резьбой они раскрывали перед зрителем чувственный реальный мир, ранее неведомый украинскому искусству.

В интерьере культовых зданий наряду с каменной декоративной резьбой большое значение приобрела резьба по дереву. Ярче всего синтез новых и старых форм проявился в декоре иконостаса и в его архитектуре. Композиция развившейся многоярусной предалтарной преграды была подчинена строго уравновешенной ренессансной тектонике. Ордерное членение, карнизы, колонны, консоли и картуши были основными элементами, определявшими структуру иконостаса. Царские врата заключались в порталы, напоминающие порталы современных им гражданских зданий с теми же мотивами резьбы. А в резных рельефных орнаментах, обвивающих колонны и обрамления икон, можно обнаружить любимую славянами виноградную лозу, которая органично соединена с плетеночными и растительными орнаментами в стиле Ренессанса или маньеризма. Золото и полихромия резных частей иконостаса, сочетаясь с золотыми или серебряными фонами икон, способствовали тому, что в интерьерах храмов иконостасы стали не только идейной, но и декоративной доминантой. Мотив виноградной лозы встречается и в каменной резьбе — в колоннах портала часовни Трех святителей и деталях интерьера светелки «Черной каменицы» во Львове.

Украинская пластика, в отличие от польской, с которой в XVI—XVII веках было много точек соприкосновения, не имела блестящего готического наследия. Плоскостное начало было традиционным и входило в определенной степени в конфликт с теми реалистическими тенденциями, к которым художники в это время стали проявлять живой интерес. Они лишь постепенно постигались мастерами, воспитанными на упрощенно-стилизованных формах. Барельефы на метопах львовского Успенского собора (1598—1630, авторы — Яков и Константин Кульчицкие) дают довольно яркое представление о том, каким путем украинские скульпторы осваивали новые принципы пластических решений. Этим барельефам свойственна монументальная статичность и плоскостная обобщенность, которые соответствовали мощным фасадам стен, где метопы служили важным декоративным компонентом. В композиции каждого религиозного сюжета мастера следовали схеме, близкой к иконописи.

Западный фасад львовской капеллы Боймов (1607—1617, авторы — Ганущ Шольц, Даниэль и Ганущ Блоцковы и Ян Пфистер) сплошь украшен скульптурой. Обилие высокого и низкого рельефа и круглой скульптуры создает ощущение перегруженности, лишает здание конструктивности форм. Типичное для этой эпохи увлечение декоративностью проявилось и в интерьере сооружения (грандиозный полихромный алтарь, бюсты пророков в кессонах купола на цветном фоне, стены, покрытые изображениями цветов и плодов, и т. д.).

В отличие от капеллы Боймов усыпальнице Кампианов во Львове (конец XVI — начало XVII в.) свойст-



119. Страшный суд. Миниатюра из «Киевской псалтыри». 1397 г.

венно изящество пластического оформления. В горельефных композициях фасада решены сложные пространственные задачи. При этом соблюдено единство архитектурных пропорций, не нарушено восприятие стены как плоскости. В строгом и сдержанном интерьере резные орнаменты, картуши гармонически сочетаются с ним.

Скульптурные портреты в обоих капеллах играют большую роль. Они здесь встречаются и в композициях эпитафий, и в виде отдельных бюстов. Собственно скульптурное надгробие и было тем видом портрета, который получил распространение в среде польской и украинской шляхты и городской верхушки. Посмертные изображения несли в себе идею прославления и увековечения исторически реальных людей. Созданные скульпторами образы наделялись индивидуальными чертами.

Излюбленным вариантом надгробия стало изображение лежащей в полный рост фигуры человека. Так как такое надгробие чаще всего устанавливалось в интерьере, фигура умершего обычно помещалась в нишу, обрамленную архитектурной композицией, как, например, надгробия Николая и Иеронима Сенявских в Бережанах (1582—1586, автор Генрих Горст) и Екатерины Ромултовой в Дрогобыче (1572, автор Себастиан Чесек).

120. П. Барбон. Дом Корнякта во Львове. 1580 г.

Если светская скульптура в костеле и капелле была явлением традиционным, то в православной церкви она появилась в силу тех больших изменений в мировоззрении человека и его вкусах, которыми был отмечен XVI век. Известно, что в 1579 году князь Константин Острожский установил изображение своего отца на месте его погребения в Успенском соборе Киево-Печерской лавры. Скульптура (погибла в 1943 году, *илл. 127*) изображала облаченного в рыцарские латы лежащего мужчину. Автор, видимо, стремился передать портретные черты, несмотря на обобщенность образа. Фигура из розоватого порфира на черном саркофаге, покоящемся на белых львах, соответствовала торжественной величавости интерьера собора, украшенного фресками и мозаиками. Этот памятник не был одиноким явлением. В портрете Адама Киселя в церкви села Низкеничи (1653, Волынь) прихотливо соединились декоративно-монументальные традиции маньеризма и появившийся в XVII веке интерес к психологии человека.

Сложными и противоречивыми были в XVI — первой половине XVII века пути развития живописи. Украинские живописцы воспитывались в тесном общении друг с другом, объединенные чаще всего цехом или монастырской мастерской. На западноукраинских землях польские, украинские, армянские мастера работали в общей цеховой организации, выполняя одни и те же заказы. Самой высокой профессиональной культурой отличался львовский живописный цех, в котором украинские художники играли значительную роль, часто возглавляя его. К концу XVI века положение украинских художников в Речи Посполитой осложнилось. Контрреформация, начавшаяся в Польше, ограничила права украинских мастеров, они подверглись притеснению со стороны католического духовенства.

Сохранились документы, свидетельствующие о глубоком интересе украинцев к произведениям русского религиозного искусства, считавшихся образцами, достойными подражания. Описи церковного имущества львовских церквей указывают на наличие в них большого количества московских икон, значительно возрастающее со второй половины XVII века.

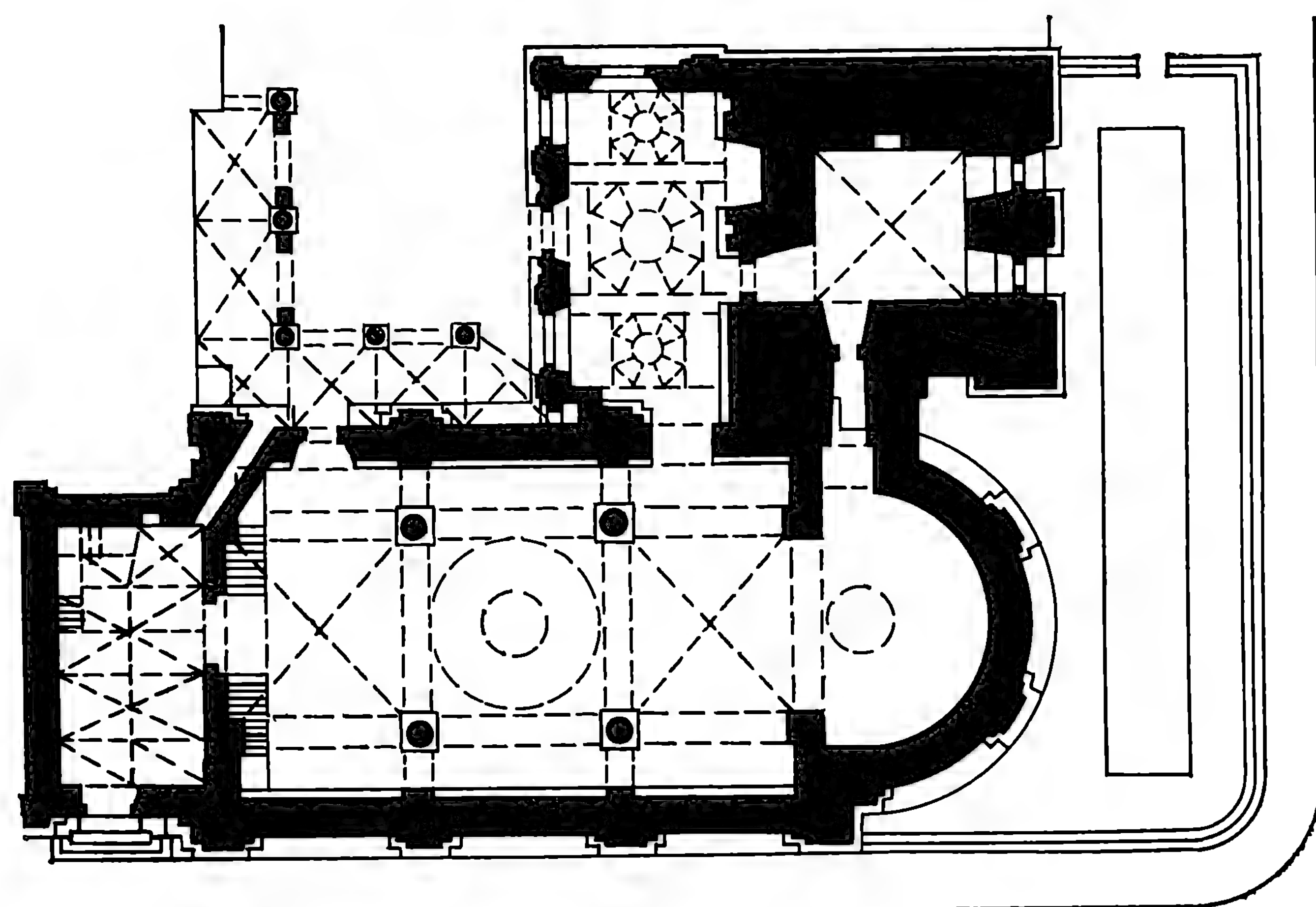
В Киеве в первой половине XVII века работала большая группа художников. Среди них были «изобразители» и те «искусные мастера», «казацкие живописцы», которые, как отмечал сирийский путешественник Павел Алеппский, обладали «большой изобретательностью ума в изображении людей, как они есть».

В первой половине XVII века, когда повсеместно развернулись строительные и реставрационные работы, были созданы благоприятные условия для творчества и внецеховых мастеров, «портачей», как их называли, художников, не получивших особой профессиональной подготовки. В их творениях сквозь толщу религиозных представлений пробивается чисто народное понимание художественного образа.

Взаимосвязи между польской и украинской художественной культурой, о которых свидетельствуют памятники и документы, часто являлись и результатом

121. П. Красовский. «Черная каменица» во Львове. Конец XVI—начало XVII в.

122. П. Красовский. Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г.



123. Ансамбль Львовского братства во Львове. 1628—1630 гг. План

непосредственного общения цеховых художников с народными мастерами. Особенно они проявились в области настенной живописи деревянных церквей.

Монументальные росписи каменных храмов и гражданских сооружений XVI—XVII веков почти не сохранились. Не уцелели росписи львовской ратуши, в которых принимали участие украинские мастера, погибла стенопись трапезной церкви Киевского братства, описанная Павлом Алеппским. Стенопись в деревянных церквах во многом восполняет пробелы в истории украинской монументальной живописи.

Настенная живопись в интерьерах украинских деревянных церквей — специфическое явление, поскольку оно во многом определилось конструктивными особенностями украинской деревянной архитектуры. Росписи создавались не обязательно одновременно с храмом, иногда в несколько этапов. Авторами были преимущественно народные мастера. Зачастую они представляли разные эпохи и разные слои заказчиков. Иногда в одном интерьере на равных правах соседствовали произведения мастера высокого профессионального класса и самоучки. Однако, как правило, каждый из них стремился не нарушить ансамбль, сохранить гармонию целого.

В росписях преобладала иконографическая и архитектоническая традиция, восходящая к древнерусским истокам. И если по мере изменения исторических условий меняется идейный репертуар живописи на стенах, то воспринятый еще в средневековье архитектонический принцип размещения живописи в деревянных сооружениях неизменно соблюдался: росписи строго вписывались в архитектурные конструктивные элементы, компоновались на стенах, парусах, гранях восьмериков и шатров, предалтарной арке и т. д. Авторы росписей никогда не стремились посягнуть на архитектурный замысел, и это было тем более важно, что в украинских деревянных церквах с высотно раскрытым внутренним пространством конструкция с заломами потенциально несла дополнительный иллюзорный оптический эффект.

Судя по сохранившимся ансамблям, мастера пользовались несколькими распространенными композиционными схемами, которые они применяли при распределении сюжетов на северной и южной стенах нефа и алтаря. Одна из них, идущая, возможно, от средневековых романских традиций, заключалась в том, что в аркаде компоновались изображения стоящих святых. Согласно другой схеме площадь стены разбивалась на прямоугольные клейма, в каждом из которых размещался один сюжет. Подобная разбивка стены имела место в том случае, когда все сюжеты были связаны между собой единой канвой повествования (например, «страстной цикл»). Следование излюбленным схемам, однако, не исключало творческой свободы в решении ансамбля в целом. Мастера не считали их строго обязательными, проявляя большую изобретательность и часто импровизируя.

Художники писали прямо на стене деревянного сруба, сложенного из тесаных колод, по тончайшему грунту клеевыми или темперными красками (швы между бревнами заранее проклеивали холстом или бумагой). Старейшие известные росписи относятся к концу XVI века (церковь св. Троицы в Потелыче, 1593, Львовская обл., церковь не сохранилась; церковь св. Пара-

124. Церковь Ильи в Субботове. 1653 г.

скевы в Радруже, конец XVI в., ПНР, живопись сохранилась только на предалтарной арке).

Важное место в ряду росписей украинских деревянных храмов занимает живописный ансамбль церкви Воздвижения Святого креста в Дрогобыче (Львовская обл.). Это единственный интерьер, по которому можно представить, в каком декоративном и идейном созвучии выступали некогда настенная живопись, иконы и иконостас.

Существующая с XV века церковь в течение нескольких веков неоднократно перестраивалась и подвергалась капитальной реконструкции в годы национально-освободительного движения, о чем свидетельствует дата «1613 год» на балке храма.

Обновления не коснулись несколько архаичного первоначального композиционного замысла. Поэтому на северной стене на тех же местах остались крупные иконы «Страстей Христовых» и «Страшного суда» XVI века. Писанные на гладких золотых фонах, эти иконы сплошь закрывали стену, внося в интерьер храма некоторую помпезность. Они-то, может быть, и определили характер живописи нефа, в котором нижняя часть стены до уровня икон расписана орнаментами по охристому фону, напоминающими мотивы восточных тканей.

Невысокий иконостас храма был задуман с таким расчетом, чтобы через арку-вырез над ним хорошо просматривалась живопись алтаря, отмеченная традиционным для украинского искусства монументализмом. Росписи алтаря выглядят очень значительными. Нижний ярус росписей изображает красно-коричневую аркаду, в ней на голубом фоне расположены стоящие в натуральный рост фигуры своеобразного «Деисуса» *(илл. 135)*. Несколько плоскостные тяжеловесные фигуры святых с грубоватыми крупными чертами лица и предельно обобщенными облачениями составляют цельную и монолитную группу.

Выше в медальонах один над другим расположены пророки и евангелисты, разделенные между собой орнаментальными полосами. Росписи верха сруба выражают как бы апофеоз богоматери с младенцем в лоне, массивная поколенная фигура которой расположена на восточной грани шатра. Сонмы архангелов, ангелов и херувимов в белых облачениях, на голубом фоне

125. Церковь Воздвижения в Дрогобыче. 1613 г.

с облаками, символами солнца и луны своим светлым колоритом облегчают венчающую сруб пирамиду.

Подобное решение верха алтаря напоминает изображения «неба» в северных церквах Заонежья — Никольской церкви в Вёгоруксе (XVII—XVIII вв.), Покровской церкви в Анцимове (1708), Успенской церкви в Кондопоге (1774). Это стремление передать ощущение «неба» над головой подтверждает более поздняя надпись на южном фасаде церкви: «Во церкви святой аще на небесах стояти». С тыльной стороны иконостаса представлены две сцены: «Тайная вечеря» и «Омовение ног».

Примечательная особенность ансамбля — чисто народное понимание декоративности. Оно сказалось в сдержанном, но напряженном колорите с преобладанием черного и красного цветов. Оно проявилось в буйстве орнаментов, украшающих костюмы и фризы, ими обрамлены все сюжеты, заполнены все фоны. Стилистическое единство живописи дает право предполагать, что все лица и фигуры принадлежат одному автору, а орнаменты могли быть исполнены другой рукой.

Стенопись старейшей на Украине деревянной церкви Святого духа в селе Потелычи (1502, Львовская обл., *илл. 126*) можно отнести по стилистическим признакам к 1620—1640 годам. Из-за значительных переделок храма в 1736 году, когда был сменен верх и заново отстроен алтарь, трудно судить о первичном живописном ансамбле храма (сохранились только роспись нефа до залома и одна композиция на южной стене бабинца). Однако он представляется цельным и тщательно продуманным.

Живопись храма, принадлежавшего цеху гончаров, создавалась в годы национального подъема и освободительной борьбы, что не замедлило сказаться в тенденциозном подборе сюжетов, утверждавших идею национального единства Украины, идею связи с Киевом и его святынями. Она выражена в центральных композициях на южной и северной стенах — «Богоматерь

126. Оплакивание. Роспись церкви Святого духа в селе Потелычи. 1620—1640 гг. Деталь

Печерская с Антонием и Феодосием» и «Успение богоматери». Мысль о глубоких корнях православия на Руси, столь важная в борьбе против унии в эти годы, легко расшифровывалась в теме «Воздвижение Святого креста», в которых такие персонажи, как василевсы Константин и Елена, традиционно ассоциировались с киевским князем Владимиром и княгиней Ольгой. «Страстной» цикл северной стены призывал народ к мужеству в борьбе. Распространенные в первой половине XVII века тексты «страстей» («пассий») читались вслух; в них интерпретировался смысл евангельских страданий Христа соответственно актуальным политическим задачам, что способствовало популярности этой темы и в изобразительном искусстве, и в литературе, и в богослужении. Роспись в бабинце «Оплакивание Христа» звучала скорбью о погибших соотечественниках.

Несмотря на бросающуюся в глаза пестроту композиций и разномасштабность фигур не только в пределах нефа, но и одной стены, роспись отличается строгой системой и логичностью. В связи с тем что неф в плане — квадратный и поверхности северной и южной стен тоже квадратные, большинство композиций имеет квадратный формат. Лишь повторяющиеся крупные фигуры пророков, расположенные в аркаде первого регистра южной стены, подчеркивают длину нефа, а вертикальная сцена «Воздвижение креста» на западной стене у хор акцентирует высоту храма. Изображения головок херувимов и мотивы растительного орнамента образуют фриз вдоль линии залома.

В этом храме явственно прослеживаются специфические приемы, характеризующие метод работы живописцев, украшавших деревянные сооружения. Распределив между собой сюжеты или циклы, они на глаз расчерчивали сетку сюжетов «страстей» и в дальнейшем писали импровизируя. В Святодуховской церкви все клейма, разделенные друг от друга колонками, разнятся в размерах. Художники компоновали отдельные сцены на ходу, без предварительного наброска композиции на стене углем или карандашом, рисуя прямо кистью. Образцами им служили чаще всего книжные гравюры, подвергавшиеся, правда, довольно основательной трансформации. Потелычскую живопись отличает наибольшая зависимость от киевских изданий, что может быть отнюдь не случайным явлением. Кроме композиций сюжетов, мастера использовали и декоративные элементы книг, такие, например, как картуши и орнаменты.

Несмотря на наивность всего образного лада живописи, потелычские живописцы обладали творческим даром добиваться максимального эмоционального эффекта минимальными художественными средствами. В зависимости от темы они порой окрашивали сюжеты характерной усмешкой, присущей украинскому фольклору, и для этого шаржировали типы («Приведоша Иисуса Христа на судилище») или трогали зрителя поэтичностью образов, используя певучую, необыкновенно пластичную линию и ритмическое единство всех элементов композиций («Оплакивание», «Положение во гроб»). Художники рисовали, подчеркивая объемы, но их рисунок редко опирался на знание анатомии. Они своеобразно решали пейзаж, обращаясь в ряде сюжетов к этой новой для искусства задаче («Жертвоприношение Авраама», «Моление о чаше», «Посрамистася вои Иисуса Христа»), и с удовольствием вводили в свои композиции, пользуясь реальными впечатлениями, фантастические архитектурные мотивы («Страсти»). Их композиции, видимо, часто возникали под влиянием тех театральных представлений-мистерий или «пассий», которые были так любимы на Украине в начале XVII века.

Употребляя лишь немногие краски (возможно, из-за бедности прихода), потелычские мастера умело пользовались своей лаконичной палитрой. Черный, белый, голубой и темно-красный цвета были основными, изредка вводились зеленый и желтый.

Потелычская артель художников состояла примерно из пяти человек, которые, видимо, вместе воспитывались и давно и споро работали друг с другом, отчего у них наряду с различиями в почерках наблюдается много общих черт и приемов. Можно предполагать, что старшее поколение этих художников расписывало потелычскую церковь Троицы.

Монументальная живопись церкви Спаса на Берестове в Киеве, выполненная по заказу Петра Могилы в 1644 году афонскими мастерами,— единственная известная нам стенопись XVII века в древней столице. Привлечение живописцев с Афона было связано с почитанием «святых мест». Несколько суховатая и анемичная по цвету, эта живопись свидетельствует об определенном стремлении в религиозном искусстве сохранить традиционные формы. Наибольший интерес представляет своеобразная деисусная композиция, расположенная на стене притвора. Кроме Христа и Иоанна Предтечи, здесь изображены князь Владимир, по легенде — основатель храма, богоматерь и коленопреклоненный Петр Могила. Портрет киевского митрополита (*илл. 128*) не похож на шаблонные, весьма распространенные посмертные его изображения. Это — один из немногих известных портретов XVII века, в котором художник стремится раскрыть духовный мир человека. Мы не знаем живописных портретов, созданных в Киеве в это время, хотя Павел Алеппский писал о прославленных киевских «козацких» портретистах. И поэтому значение рассматриваемого памятника особенно велико.

Гуманистические тенденции проникли в украинскую живопись во второй половине XVI века, и развитие с этой поры жанра портрета убедительно показывает, как эмансипировалось мировоззрение художника от средневекового догматизма.

Распространение светской живописи, прославляющей человека, было органичным явлением в кругу культурных событий, переживаемых страной. Ему во многом содействовало львовское бюргерство, в среде которого портрет стал бытовым явлением. Портреты, сохранившиеся во Львове, Остроге и Киеве, свидетельствуют о реалистической основе творчества мастеров Галиции, Волыни и Приднепровья.

Из львовского цеха живописцев вышли известные портреты конца XVI — первой половины XVII века: короля Стефана Батория (1576) работы художника В. Стефановского, короля Сигизмунда III (1610—1613), Георгия Бойма (1617), Павла Бойма (1642), Криштофа Збаражского (1627) и другие.

Портрет Яна Гербурта (умер в 1577 г., Львовская картинная галерея, *илл. 129*) — один из самых ярких образцов глубокого постижения натуры в искусстве

127. Надгробие князя Острожского. 1579 г. Деталь

128. Петр Могила. Фрагмент росписи церкви Спаса на Берестове в Киеве. 1644 г.

второй половины XVI века. Выразительна коленопреклоненная фигура с молитвенно сложенными руками. Черный силуэт мягко выделяется на теплом зеленом фоне прямоугольного поля доски. Ткань верхней одежды решена обобщенно, на ней почти не прослежены складки, орнамент только намечен. Тщательно прорисовано лишь кружево маленького воротника и узких манжет, оттеняющее светлые руки и крупное лицо с седыми волосами и окладистой рыжей бородой. Хотя в технике живописи, в рисунке чувствуется наследие иконописных мастерских, портрет Гербурта поражает жизненной достоверностью и значительностью образа.

Пристальным интересом к характеру человека отмечен портрет Константина Корнякта (умер в 1603 г., Львовский исторический музей). Менее эффектный по колориту, он более психологичен.

О многосторонних исканиях художников свидетельствуют и женские портреты. Среди них изображение дочери львовского братчика Гавриила Лангиша — Варвары (умерла в 1635 г., там же, *илл. 130*), приписываемое кисти художника Николая Петрахновича-Мороховского. И хотя это произведение принадлежит к числу посмертных, надгробных портретов, его отличает истинная одухотворенность. С помощью тончайшей светотеневой лепки художник подчеркивает женственность лица. Задумчивые глаза придают ему поэтичность. В портрете есть оттенок интимности, совершенно несвойственный другим произведениям этого жанра.

В портрете Беаты Косцелецкой из Острога (портрет XVI в., известен по копии первой половины XVII в.) волынский мастер, передав с достаточной достоверностью сходство, уделил много внимания костюму. Лишь благодаря общей сине-голубой гамме детали костюма не выглядят назойливыми.

Среди памятников волынского круга XVI века примечательны ныне утраченный портрет Софии Тарновской и портрет князя К. К. Острожского (Острог, Краеведческий музей), существующий в нескольких копиях и вариантах.

Портреты XVI века способствовали последующему развитию этого жанра на Украине. Гибель памятников киевской живописи XVI—XVII веков заставляет особенно дорожить показаниями Павла Алеппского. Он указывал, что «казацкие живописцы заимствовали красоты живописи лиц и цвета одежд от франкских и ляшских живописцев... они обладают большой ловкостью в изображении лиц с совершенным сходством...».

Во второй половине XVI века иконопись оставалась господствующим видом живописи на Украине. Она была в сильнейшей степени связана с нормами иконографии, традиционными приемами трактовки формы, преодоление которых происходило постепенно и не всегда отличалось последовательностью. Тем более, что традиции были знаменем борьбы, так же как в литературе — церковнославянский язык. И однако в религиозной живописи появилось стремление расшифровать религиозный символ, сделать изображение более понятным зрителю, приближенным к повседневной жизни. Новые творческие идеи подтачивали основы церковной живописи, реалистические искания вступали в противоречие с возвышенной отрешенностью, отличавшей иконные формы. Этому немало способствовало развитие искусства портрета — и скульптурного, и живописного.

Новые эстетические требования конца XVI века подводили к необходимости реформы живописных приемов, для чего масса иконописцев должна была овладеть новыми изобразительными средствами. Столичные цеховые мастера, больше соприкасавшиеся с западной культурой, скорее могли освоить пластическую анатомию, линейную и воздушную перспективу. В свою очередь, народные мастера, игравшие существенную роль в художественном процессе, по-своему, иногда чрезвычайно своеобразно, откликались на изменение вкусов.

В середине XVI века живопись большинства икон все еще носит монументальный характер, о чем свидетельствуют икона «Дары волхвов» из села Бусовиська Львовской области (середина XVI в., Львовский музей украинского искусства) и созданный мастером Дмитрием образ Христа Пантократора (1567, там же, *илл. 132*). Стоящая фронтально фигура иератична. Но уже отчетлива светотеневая лепка лица, несмотря на то что мастер по традиции применял белильные движки

129. Портрет Яна Гербурта. Вторая половина XVI в.

130. Н. Петрахнович-Мороховский (?). Портрет Варвары Лангиш. 1630-е гг.

в свету, а тени писал зеленой санкирью. Взгляд проницателен. Рисунок глаз отличается анатомической правильностью; глаза и лицо соразмерны. Все это свидетельствует о новом истолковании образа человека.

Иконы второй половины XVI века имеют много признаков, позволяющих довольно точно датировать их (в пределах четверти столетия) и определять их происхождение, несмотря на большое количество художественных центров, мастерских и художников. К этим признакам относятся приемы моделировки лиц и складок, формы архитектурного стаффажа, орнаменты (рельефные — на полях, фонах и нимбах, рисованные — на тканях и архитектурных мотивах и т. д.) — все это характерные элементы стиля эпохи.

Мастер Алексей в иконе «Успение» (1547, там же, *илл. 131*) из села Смильника (Галиция) сделал попытку менее символично истолковать сюжет. Композиция произведения асимметрична. Различны массы зданий на фоне, неравны и группы, фланкирующие ложе, фигура Христа стоит не по центру мандорлы, кажется произвольным расположение фигур пророков и летящих ангелов — однако все это создает ощущение динамики.

В поэтичных образах чина и иконостаса из села Наконечного (близ Яворова Львовской обл., там же, *илл. 133*) преобладает характерная для ряда памятников, несколько графическая орнаментальная манера, которой подчинены рисунок голов и складок одежд.

Ее избегает мастер Федуско из Самбора, который, возможно, вышел из той же мастерской, что и автор икон чина из села Наконечного. В иконе «Благовещение» (1579, Харьковский художественный музей, *илл. 134*) Федуско сохранил торжественный настрой древних памятников благодаря монументальному замыслу композиции и колориту, в котором большую роль играет золото фона, золото и серебро облачений. Однако в позе богоматери много жизненных наблюдений. Иной стала и манера рисовать складки.

В это время в живописи появляется новый идеальный образ, отличный от предшествующих эпох. Святые изображаются чаще всего мудрыми и добросердечными, в них исчезает аскетизм и суровость, преобладают черты, сближающие их с реальными людьми.

Особенно свободно и раскованно чувствовали себя художники, изображая отрицательные персонажи. Иногда они добивались нужной характеристики, идя по пути гротеска. Часто под воздействием поздней готики их персонажи приобретали устрашающий вид (икона «Страсти» церкви Воздвижения в Дрогобыче). В отдельных случаях они следовали по пути увиденных ими западных гравюр (так, сказывается влияние А. Дюрера в иконе «Страсти» из Угерцев, Львовский музей украинского искусства). Заметно и желание оттенить положительный образ отрицательным, благодаря чему драматическая ситуация трактуется как сложный этический конфликт. По сути, она стала воплощаться не в условной символической форме, привычной для иконописи, а в конкретном действии, в котором много бытовых черт.

Так как крупные иконы «страстей» были настенными, они, несмотря на обилие сюжетов в цикле (их было обычно от 20 до 38), сохраняли монументальные традиции и во многом перекликались со «страстными» циклами росписей деревянных церквей.

Своеобразная трактовка религиозных сюжетов в живописи рассматриваемого периода явилась во многом результатом воздействия на цеховых живописцев произведений народных мастеров. В произведениях иконописцев, получивших профессиональную подготовку в провинциальных мастерских, можно найти тончайшие нюансы национальных характеров. Таковы «страшные суды» из Багноватого, из Ильныка (обе во Львовском музее украинского искусства), из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (Киев, Государственный музей украинского изобразительного искусства), в ряде икон заметно жанровое истолкование религиозного сюжета: «Рождество богоматери», «Рождество Христово», «Въезд в Иерусалим» из Потелычей (Львовский музей украинского искусства).

Первые попытки перейти границы иконной условности в передаче пространства относятся к последней четверти XVI века. В «Преображении» из села Яблонева, царских вратах из села Плавьего и Кривого (Львовский музей украинского искусства; Сянок, Исторический музей), в иконе «Рождество Христово» из села Лопушанки (Львовский музей украинского искусства) мастера делают попытку передать близкий им карпатский пейзаж. Пейзаж в иконе получает все бо́льшие права, среда, в которой действуют персонажи, становится все более реальной.

От первой половины XVII века дошли первоклассные памятники религиозной живописи, проливающие свет на происходившую в украинском искусстве ломку традиций.

Среди львовских цеховых мастеров особенно выделяется творчество художника Федора из Львова. Его «Богоматерь с младенцем» из села Рипнив (1599) является как бы предтечей тех изменений в образном строе иконописи, благодаря которым памятники 30-х — 40-х годов XVII века окажутся на грани религиозного и светского искусства.

Глубокий интерес к образу человека характерен для творчества жовкивского мастера Ивана Маляра. О нем мы судим по двум уцелевшим иконам Христа — 1629 и 1643 годов (Львовский музей украинского искусства). С предельной тщательностью Иван Маляр моделировал объемы лица, тела, складок, добиваясь впечатления почти материальной осязаемости.

Иконостасы Успенской (1630—1638, *илл. 136*) и Пятницкой (1644, *илл. 137*) церквей во Львове, церкви Святого духа в Рогатине (1649—1650) — произведения разные по индивидуальным манерам мастеров, но близкие по стилю.

Иконостас Успенской львовской церкви в настоящее время разрознен, на месте остался только страстной ряд, а вся основная часть перенесена в церковь села Большие Грибовичи. Первично он был исполнен известным львовским цеховым мастером Федором Сеньковичем (Ставропигийское братство заплатило ему колоссальную по тому времени сумму — 2000 злотых), после пожара восстановлен его учеником Николаем Петрахновичем-Мороховским.

Цикл «Страстей» привлекал внимание и польских и украинских историков искусства. Авторство икон приписывалось то голландским живописцам, то Федору Сеньковичу. Благодаря исследованию львовского искусствоведа В. С. Вуйцика, которому мы выражаем признательность за право публикации его открытия,

131. Мастер Алексей. Успение. Икона. 1547 г.

132. Мастер Дмитрий. Христос Пантократор. Икона. 1567 г.

133. Богоматерь. Икона из села Наконечного. Вторая половина XVI в. Фрагмент

выяснилось, что иконы созданы двумя художниками. Работы старшего мастера (среди них «Сошествие во ад») более традиционны по иконографии. Они подкупают изысканностью формы: персонажи его произведений изящны и грациозны. Его живописная манера, близкая к миниатюрной технике, напоминает русскую живопись XVI века. Цветовая гамма сдержанна и гармонична. И лишь анатомически безукоризненный рисунок рук и ног, некоторые натуралистически трактованные детали свидетельствуют о том, что это мастер переходной эпохи.

В творчестве младшего мастера чувствуется веяние маньеризма. Он более экспрессивен, его персонажи и композиции навеяны западными гравюрами. Он увлеченно изображает конкретную архитектуру, реалистически пишет предметы быта, ткани, воспроизводя их материальную фактуру. В его работах можно найти интерьеры львовских камениц (лестница дома, освещенная фонарем, в сюжете «Христос перед Пилатом»). Художник не чуждается и героической патетики, ею проникнута композиция «Снятие с креста». Но главное достоинство его произведений — колорит. Мастер — превосходный живописец. Его отличает богатство колористического видения, темпераментность мазка, умение находить напряженные цветовые отношения, сохраняя гармонию целого. «Страсти» служат в какой-то мере ключом для понимания новаторства львовских художников, раскрывают диапазон их исканий.

Николай Петрахнович-Мороховский (1610—1666), ученик Федора Сеньковича, после смерти своего учителя занял видное место во Львове. В 1635 году он написал икону «Богоматерь», помещенную у входа в Успенскую церковь, ему приписываются также иконы иконостаса села Большие Грибовичи. Однако имеются основания связывать авторство этого иконостаса с несколькими мастерами. Так, автор иконы «Христос во славе» (1638) исполнил, видимо, иконы «Спас Эммануил» и «Троица» — самые совершенные произведения ансамбля. Мастер убедительно синтезировал художественное наследие и поиски новых форм.

Иконостас Пятницкой церкви Львова (1644) — один из самых ярких и достоверных комплексов рассматриваемой эпохи. Декоративная импозантность и сдержанность изящных форм, блестяще решенная композиция ансамбля и его логическая тектоника — отличительные качества этого произведения. В нем нашли отражение многочисленные идейные проблемы, волновавшие творческую мысль начала XVII века. Мастер «праздников» поэтически претворил сюжеты священной истории. Нельзя не поддаться обаянию его лирических сцен в «Рождестве Христовом» (с волхвами-гуцулами) и в «Благовещении». Ему известны законы линейной перспективы, и его увлекают ее возможности. «Праздничные» и «страстные» сюжеты разворачиваются среди эффектных сооружений. Художник влюблен в архитектуру, он наслаждается ее формами, сопоставляя их через проемы арок, открытые двери и т. д. Яркие, свежие тона, среди которых большую роль играют белые, розовые, красные и голубые, органически соединяются со сдержанной позолотой резьбы, создавая праздничный цветовой ансамбль. В «Страстях» он мастерски группирует персонажи. Однако в изображении пейзажей автор не всегда свободен от иконных нормативов.

Иконостас церкви Святого духа в Рогатине (1649—1650) размещен в скромном деревянном интерьере. Любовно, с необыкновенным тщанием разработана строгая, в ренессансных традициях невысокого рельефа декоративная резьба. Полихромия резьбы, сочетаясь с орнаментальной росписью цоколя, делает иконостас пышным и жизнерадостным. Живопись вторит декоративному убранству. В отличие от авторов Пятницкого иконостаса здесь мастера избегали показа помпезной архитектуры, предпочитая изображать уютный, скромный быт людей. В «Сретенье» введены персонажи в современных костюмах. «Рождество богоматери» наполнено будничной суетой. В изображении интерьера художники останавливают внимание зрителей на бытовых деталях, в силу чего «Праздники» полностью переносят действие из легенды в повседневную жизнь украинского горожанина. В камерном интерьере деревянного храма этот иконостас убедительно свидетельствует о вкусах заказчика — городского люда.

134. Мастер Федуско из Самбора. Благовещение. Икона. 1579 г.

135. Деисус. Фрагмент росписи церкви Воздвижения в Дрогобыче. 1636 г.

136. Троица. Икона из иконостаса Успенской церкви во Львове (в настоящее время — в церкви села Большие Грибовичи). 1630—1638 гг.

Иконы, созданные на Волыни, может быть, несколько дольше сохраняли приверженность традиции. Многие памятники знаменитого Волынского древлехранилища погибли в годы Великой Отечественной войны, но и оставшиеся дают возможность отметить весьма отчетливые стилистические реминисценции.

Судя по описаниям Павла Алеппского, все Приднепровье изобиловало внушительными, помпезными иконостасами. В иконах его поражала «жизненность лиц», то есть те реалистические черты, которые завоевывали себе право в иконописи. Секретарь антиохийского патриарха не упускал случая пересказать содержание икон, обративших на себя его внимание. Он отметил в «Троице» изображение трапезы Авраама и ангелов, «перед коими на блюде жареный поросенок». Он увидел в иконе св. Софии персов в кисейных тюрбанах, с луками и стрелами, толпу франков «в своих шляпах и костюмах, с ружьями и пушками» и т. д. Эти наблюдения помогают реконструировать развитие художественной культуры Киевщины, где сюжетная занимательность и элементы повествовательности были выражением все возрастающего интереса к жизни. О некоторых из поисков киевских мастеров мы в определенной степени можем составить представление по миниатюрам и гравюрным композициям того времени, созданным в Киеве. Украинская рукописная книга в наиболее наглядной форме отразила многие тенденции в области культуры, скованной религиозным мировоззрением.

«Пересопницкое евангелие» (1556—1561, Киев, Гос. Публичная библиотека АН УССР, *илл. 138*) явилось провозвестником ренессансных форм, в разной степени коснувшихся всех видов украинского изобразительного искусства. Совмещение двух течений в русле одной культуры проявилось в нем очень четко: традиционная плетенка сочетается со звучным ренессансным растительным орнаментом, а иконные приемы в изображении евангелистов — с ренессансными фигурками обнаженных ангелов.

«Пересопницкому евангелию» сопутствует довольно обширный круг тяготеющих к Волыни памятников, показывающих, как глубинны корни новых веяний. Среди них «Евангелие» первой половины XVI века, созданное мастером Андрийчиною и подаренное в

137. Иконостас Пятницкой церкви во Львове. 1644 г. Фрагмент

1573 году новгородскому Софийскому собору (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). Интерес к внешнему миру, к материальности вещей, к изображению природы проявился в нем достаточно очевидно. Этим объясняется и пристрастие художников к растительному орнаменту. Его, в частности, виртуозно изображал мастер Андрийчина, который «мазал» и «Служебник» из библиотеки Новоиерусалимского монастыря (Гос. исторический музей). Безусловно, близкими к «Служебнику» являются миниатюры «Холмского евангелия» (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), а оформление «Евангелия» из Львовского музея украинского искусства непосредственно примыкает к «Евангелию» Андрийчины.

По сравнению с волынскими рукописями галицкие памятники отличает более демократическая тенденция: они менее изысканны, их декоративность более прямолинейна, в них ощутимее связь с народными иконами. Орнаментальной изощренностью отличается лишь «Евангелие» 1546 года (Львовский музей украинского искусства). Хотя отголоски фресковой живописи будут в некоторых миниатюрах звучать вплоть до конца XVI века («Евангелие» из Керманич, 1596, там же), для большинства памятников станет характерным прием свободного графического рисунка. По-видимому, рисунок получил в миниатюре значительное распространение не без воздействия гравюры. В «Евангелии» из села Вовкова (Львовский музей украинского искусства) образы евангелистов, архитектура, мебель чрезвычайно просто и безыскусственно рисованы кистью. Чистота и доброта вовковских евангелистов роднит их с образами росписей деревянных церквей. Они близки им и своими стилистическими особенностями и также представляют творчество народных художников. Автор миниатюр «Евангелия» из села Гримно (1602, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 139*) — Андрей Пеленычка. Это художник, возможно, цехового львовского круга. В его творчестве проявилась тенденция к индивидуальной выразительности каждого персонажа. Он сопоставлял теплый цвет с холодным, пользовался светотеневой моделировкой лиц, был знаком с ана-

138. Миниатюра из «Пересопницкого евангелия». 1556—1561 гг.

139. Андрей Пеленычка. Миниатюра из «Евангелия села Гримно». 1602 г.

томией человеческого тела, стремился к реалистической передаче складок. Ряду рукописей второй половины XVI века особый характер придают орнаменты, в которых мотивы народного искусства переплетались с ренессансно-барочными элементами.

Важное место в искусстве эпохи принадлежит гравюре. В ней с наибольшей полнотой выразились реалистические тенденции.

В первой половине XVII века гравюра достигла больших успехов. Украинская гравюра не знала детства. Ксилография Ивана Федорова и таинственные знаки «ЛП» и «WS» авторов львовского «Апостола» (1574) говорят о зрелом мастерстве, о глубоком понимании специфики этого вида искусства. Оформлению книги уделялось много времени во всех типографиях: шрифт и его распределение на странице, фронтиспис, титульный лист — все, вплоть до мельчайших деталей, было строго продуманным. Появившийся в украинских изданиях титульный лист представлял не только книгу, но и типографию, ее опубликовавшую. Печатная украинская книга стала художественным организмом, до сих пор поражающим образной цельностью.

Видимо, не все граверы были авторами композиций. Стилистический разнобой в исполнении гравюр, подписанных иногда одними и теми же инициалами, дает основание предположить, что в ранних произведениях ксилографы сотрудничали с художниками-рисовальщиками. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить гравюры, подписанные инициалами «ТП» из «Постной триоди» (1627, типография Киево-Печерской лавры) и из «Бесед Иоанна Златоуста» (1623, изданы там же), или гравюры, подписанные инициалами «ВФ» из

140. Мастер Илья. Тайна святого супружества. Гравюра из «Требника» 1646 года.

«Апостола» 1636 года и из «Апостола» 1639 года (изданные во Львове в типографии братства). Подобными соавторами могли быть «изобразители», работавшие в типографии Киево-Печерской лавры, и собственно граверы. Автором многих превосходных гравюр, украшающих книги, отпечатанные в Стрятине, Крилосе, Львове и Киеве, был знаменитый Памво Берында, просветитель, создавший «Лексикон славенорусский».

В 30-е годы XVII века сначала во львовской, а затем в киевской типографии зрело дарование замечательного гравера Ильи, умевшего совместить в своем творчестве новые веяния эпохи с декоративным наследием. Уже ранние его работы («Апостол», 1639, издан во Львове в типографии братства) обнаруживают жадную пытливость постоянно ищущего художника; они отличаются многообразием сюжетов и композиционных находок, обилием ксилографических приемов, поражающих то красотой серебристой фактуры штриха, то черно-белыми контрастами. Участие в создании «Требника» Петра Могилы (1646, *илл. 140*) было началом яркого этапа в творческой биографии Ильи, создавшего замечательные иллюстрации к «Библии» (1645—1649) и «Киево-Печерскому патерику» (1661).

Ни один вид искусства не имел такого воспитательного значения, не проникал так глубоко в народные массы, как книжная гравюра. Она несла знания даже неграмотным, приобщала к новым понятиям широкие слои населения, расширяла кругозор людей, влияла на их эстетические представления. Недаром в это же время родилась гравированная книга без текста, только с изображениями. Зачинателем подобного рода изданий был неутомимый энциклопедист Памво Берында. Киевскую типографию Печерской лавры считают «колыбелью русской гравированной книги» и лубочной картинки.

Необыкновенное расширение в начале XVII века ассортимента книг самым непосредственным образом отразилось на гравюре, центрами которой стали в первую очередь крупные типографии Львова и Киева. Среди других видов искусства гравюру этого времени отличают богатство сюжетов и композиционные находки, решение многих новых формальных проблем, поиски новых технических приемов. Мастера, создававшие книги, в меньшей степени, чем иконописцы, зависели от складывавшейся веками иконографии. Даже в тех случаях, когда художники изображали композиции, близкие иконным, они следовали тем оригиналам, в которых была ощутима не столько традиционная иконография, сколько современная трактовка сюжетов. Граверы пользовались в своих произведениях, независимо от того, были ли книги богослужебными или светскими, огромным запасом жизненных наблюдений. Жизнь человека стала для них объектом самого пристального внимания. Наряду с фантастическими пейзажами мы находим в гравюре, впервые в украинском искусстве, не только реальный, но и конкретно-локальный, национальный пейзаж. Уже в ранних офортах («Беседы Иоанна Златоуста на деяния...», 1623, Киев, типография Печерской лавры) можно увидеть укромные поэтические уголки лавры, соседствующие с документальными изображениями Успенского собора. В отдельных случаях мастерам удается совместить условно-сказочную панораму города с типично украинским ландшафтом — с тополями, млыном и хатами (мастер «ТП», «Беседы Иоанна Златоуста на деяния...», Киев, 1624, типография Печерской лавры). Художники бережно относились к книге, сохраняя ее художественную целостность. Ощущение декоративного характера иллюстрации редко изменяло художнику, оно очевидно даже в знаменитом плане Киева, помещенном в «Тератургиме» Кальнофойского (1638).

В иллюстрациях к «Евхаристиону» (1632) нашло отражение увлечение античной литературой, общее и для поэзии и для полемических произведений.

Граверов привлекала возможность повествовательно иллюстрировать текст и таким образом максимально приблизить гравюры к литературному произведению. Притчу, легенду они стремились воплотить в самых лаконичных формах, применяя много остроумных приемов, передающих ритм следуемых друг за другом событий. Авторы ксилографий виртуозно закомпоновывали иногда до пяти-шести эпизодов в

одной композиции небольшого формата. Изредка они прибегали к отдельным иллюстрациям, соединяя их по типу иконных клейм. Несмотря на то что книжная страница, казалось, спорила с глубинной передачей пространства, мастера находили множество средств передать его реалистически, не нарушая единства всех компонентов книги: линейную перспективу они часто совмещали с обратной, в пейзаже умело пользовались тенью, планами и т. д.

Иностранные иллюстрированные книги служили художникам не столько образцом для подражания, сколько ориентиром. Поэтому граверы редко прибегали к откровенному копированию европейских оригиналов. Отталкиваясь от них, они создавали, по выражению А. А. Сидорова, свой «образный репертуар», единый по своему стилю и разнообразный по своим приемам.

Иллюстрации к стихотворному сочинению Касияна Саковича «Вирши на погребение гетмана Петра Сагайдачного...» (1622, изданы в Киево-Печерской типографии, *илл. 141*) передают веяния времени, в них ощущается гордый дух народа в канун национально-освободительных войн. Панегирическому характеру «Виршей» соответствовал репрезентативный портрет гетмана Петра Сагайдачного. Гравюра «Взятие Кафы» был первой батальной сценой, воспроизводившей подлинное историческое событие. Однако портрет в гравюре был эпизодическим явлением, образ человека, его индивидуальный характер до середины XVII века мало занимал граверов.

141. Гравюра из «Виршей на погребение гетмана Петра Сагайдачного». 1622 г.

Коренные изменения, происшедшие в украинском искусстве во второй половине XVI—XVII веках, коснулись и декоративного искусства. Как в шитье, так и в ювелирных изделиях, вместо геометрических орнаментов большое распространение получают растительные, ренессансные. Народные мастера вносят в них много привычных традиционных мотивов.

В начале XVI века происходят важные изменения в декоративно-прикладном искусстве. В декоративную резьбу и сюжетную скульптуру, украшавшую архитектурные сооружения эпохи, а также в предметы быта начинает проникать наряду с элементами древнерусского и готического искусства своеобразно переработанные элементы ренессансного искусства. Столовая посуда, украшения, одежда, оружие, конная сбруя, оклады на иконах и книгах, предметы культа (чаши, блюда, дарохранительницы, церковные облачения) щедро покрываются орнаментами. Они всегда исполнены чрезвычайно тщательно и мастерски. Таковы крест 1638 года работы мастера Касьяновича из Успенской церкви Львова, меч работы мастера Венгрина из Львова, оковка дверей часовни Трех святителей во Львове.

В керамических изразцах наиболее типичными являются ренессансные орнаментальные композиции, а также изображение конных или пеших воинов (изразцы из Каменец-Подольского, Чигиринского замков). В мебели подобные ренессансные орнаменты выполняются в технике росписи или инкрустации (часовня Боймов, монастырь Бернардинцев во Львове), а иногда они исполнены в технике рельефной резьбы. Но особенного расцвета достигает шитье.

Украинское сюжетное вышивание ближе всего искусству монументальной живописи. Однако исполнители шитья не стремятся копировать живописные средства, они смело переводят их на язык «живописи иглой», имеющей свою специфику и свои приемы. Большое влияние на орнаментику шитья оказали орнаменты рукописных и печатных книг.

Из документов известны большие центры вышивания — Киев, Чернигов, Львов, Луцк, Броды. Современниками высоко ценились изготовлявшиеся в этих центрах роскошные епитрахили, фелони, плащаницы.

Особенного внимания заслуживает прекрасная плащаница из Каменец-Подольского музея. Иконография ее очень близка русским памятникам. Здесь впервые наблюдается стремление придать лицам индивидуальные черты, а также изобразить некоторые из них в ракурсе. Кроме того, в шитье лиц применен прием, позволивший моделировать форму более объемно и напоминающий светотеневую лепку в живописи.

Подлинным шедевром сюжетного шитья XVII века является плащаница 1655 года — вклад в Киево-Печерскую лавру Зосимы Прокоповича, черниговского епископа (музей «Печерский историко-культурный заповедник»). Нам думается, что она вышита в одном

из черниговских женских монастырей, на что указывает ее иконография, отличная от известных киевских плащаниц. В центре громадного цветистого плата вышита фигура Христа в набедренной повязке. Художественная выразительность, лапидарность композиции и монументальность этого произведения не имеют себе равных в украинском шитье. Таким образом, реалистические приемы живописи XVI—XVII веков послужили основой для развития своеобразного вида искусства шитья, как, впрочем, и других видов декоративно-прикладного искусства.

Художественная культура Украины второй половины XVI — первой половины XVII века имеет черты переходной эпохи. Воздействие гуманистических идей — яркое явление времени, повлекшее за собой изменение вкусов, эмансипацию личности художника, который, судя по литературным источникам XVII века, уже заявлял о себе как представитель свободного искусства. В архитектуре, скульптуре, живописи и книжной графике ренессансные веяния сказались в ином образном строе произведений. Наряду с возникновением светских жанров наблюдается обмирщение религиозного искусства. Однако последнее продолжало играть значительную роль в феодальном государстве. Поэтому ренессансные формы во всех видах изобразительного искусства соединились с традиционными приемами. И все же духовенству не удалось противопоставить отвлеченную дидактику и символику стремлениям художников к реалистическим наблюдениям натуры. Они утверждали свое право на творческие искания, отрицая иконные образы, что проявлялось как в произведениях высококвалифицированных мастеров, работавших в крупных художественных центрах, так и в работах провинциальных художников — представителей демократической народной, часто крестьянской среды. Процессы взаимовлияния культур в это время особенно плодотворны. Художники обращаются к произведениям западноевропейского искусства, знакомятся с иллюстрированной книгой — итальянской, голландской, польской, немецкой. Они непосредственно сотрудничают с мастерами Польши, Германии, Италии, находятся в активных творческих контактах с художниками братских славянских народов. Украинское искусство в эту эпоху делает свои первые шаги к реализму.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

История средневековой Молдавии XIV—XVII веков — один из важных и драматических периодов в развитии Юго-Восточной Европы. В течение столетия земли от Карпат до Днестра и побережья Черного моря, опустошенные Батыем в 1237—1240 годах, осваиваются волошским населением предгорий, уцелевшим после нашествия кочевников. Росту феодальных отношений сопутствует подъем экономики.

В 1359 году Молдавское княжество, которое занимало территорию современной Молдавской ССР и северо-восточной части Румынии, став самостоятельным, успешно использует противоречия своих сильных соседей. Напряженная классовая борьба, народные антифеодальные движения, междоусобные войны феодалов потрясают молодое государство. Усилия ряда ее правителей-господарей направлены на борьбу с сепаратизмом знати. Значительными были успехи господаря Стефана III (1457—1504), опиравшегося на служилых людей. Существенной для него оказалась поддержка со стороны церкви, независимой от Византии с начала XV века. К концу XV века усиливается турецкая экспансия, в результате Молдавия оказывается на протяжении почти трех столетий в вассальной зависимости от Порты. Однако и в условиях гнета завоевателей народ сумел сохранить самобытность и своеобразие своей культуры и искусства.

В XIV веке происходит становление молдавского каменного зодчества. Оно свидетельствует об освоении молдавскими строителями опыта архитектурных школ Балканского полуострова, Византии, Восточной и Центральной Европы. О работе в Молдавии мастеров различных стран упоминают многие литературные источники. План наиболее раннего памятника — церкви Николая в Радауцах (середина XIV в.) — близок четырехстолпному храму, распространенному на Балканах и в Восточной Европе. Но массивные стены с незначительными оконными проемами, утопающими в их толще, и коробовые своды нефов говорят о романских влияниях, определяющих базиликальное решение интерьера.

Ко второй половине XIV века относится сооружение церкви Троицы в Сирете. Ее пространственное построение предваряет последующее развитие культовой архитектуры. Небольшая по размерам, она отличается оригинальностью архитектурной композиции. Внутреннее пространство ее центральной части, перекрытое куполом, с востока, юга и севера расширено апсидами. Впервые здесь найдено решение однонефного купольного храма с планом в форме трилистника, возможно, на основе переработанного опыта южносербской и моравской архитектурных школ. В отличие от культовых сооружений Византии XIII—XIV веков с усложненными планами, членящими интерьер на ряд замкнутых помещений, здесь утверждается принцип единого пространства. Тектонике интерьера отвечают фасады здания, пластичность которых усилена выступами апсид, создающими интенсивную игру светотени. Собранность объема, тщательная кладка перекрытий и стен из тесаных блоков камня, украшение апсид плоскими нишами, дополненными аркатурным пояском и фризом из глазурованных керамических дисков, выражают зрелость замысла, сочетающего пластическую выразительность с декором. В XV—XVI веках этот тип становится ведущим в культовой архитектуре Молдавии.

В середине XV века зодчие применяют многие развитые приемы конструкций. Оригинальна так называемая молдавская система сводов, в которой арки верхнего пояса, опирающиеся на вершины несущих подпружных арок, акцентируют центральное пространство не только в интерьере, но и в общем решении здания. Четкость пропорций и ясность силуэтов лучших памятников второй половины XV века — свидетельство рождения нового монументального стиля.

Наряду с купольными трехконховыми храмами развивается тип однонефной трехчастной церкви, перекрытой коробовым сводом, имеющий аналогии в средневековой архитектуре балканских стран; он свидетельствует о тесных связях с зодчеством Болгарии и Сербии.

В XVI веке планы церквей становятся более вытянутыми по главной оси. Композиция пространства усложняется введением притвора. Большая высота подчеркивает стройность зданий. Часто используется стрельчатая арка, которая ослабляет распорную силу сводов. С конца XVI века появляются многогранные

формы апсид и постаментов куполов, что усиливает динамичность архитектурного образа. Открытые сводчатые галереи, примыкающие к притвору, равно как и четырехскатные кровли зданий, вносят элемент живописности, свидетельствуя о расцвете местной школы, продолжающей традиции народного деревянного зодчества.

Монументальностью и импозантностью архитектурного решения отмечена церковь Успения монастыря Каприяны (1541—1545).

Поиски нового, предваряющие достижения архитектуры XVII века, ощутимы в церкви монастыря Драгомирна (1609), вытянутой по оси восток — запад. Ее стройность подчеркнута удлиненными пропорциями. Восьмигранный барабан купола в восточной части церкви увенчан шлемовидной главкой. Собранность главного объема усиливают ризалиты, выходящие из стен; два из них принимают распор купола. Новшеством является резьба в виде розеток, поясов плетенки и резных камней, декорирующих стены и барабан купола. Найденный здесь прием декора становится важной особенностью архитектуры XVII века.

Совершенством форм отмечена церковь Трех святителей в Яссах (1639). Ее строитель Енаке нашел выразительное решение интерьера. В архитектурный замысел органически входит богатейший резной декор фасадов. Пояса орнамента, покрывающие стены, резные наличники окон, тонкая профилировка портала свидетельствуют о высоком мастерстве и художественном вкусе безвестных резчиков.

К 1638—1639 годам относится строительство Дмитриевского собора в Оргееве, представляющего базиликальное сооружение с двумя куполами по оси нефа *(илл. 142)*.

Лаконичный объем собора с развитой полуциркульной алтарной апсидой усилен прямоугольными выступами стен на оси апсиды и боковых фасадов. Притвор, перекрытый меньшим куполом, переходит в церковь, подкупольное пространство которой расширено неглубокими нишами, вверху достигающими основания купола. Килевидные окна на фасадах обрамлены профилированными наличниками. Народная по мотивам и характеру резьба покрывает портал в южной стене притвора.

142. Дмитриевский собор в Оргееве. 1638—1639 гг.

143. Скальный монастырь близ села Бутучены. XVI—XVII вв.

Суровостью отличаются руины скальных монастырей на реках Днестре и Реуте, среди которых есть ансамбли XVI—XVII веков. Многочисленные жилые и хозяйственные помещения монастыря Цыпово расположены в два яруса над террасой, увеличенной кладкой из крупных тесаных блоков камня. Они соединены лестничными переходами, открытыми галереями и балконами, высеченными в скале. Выровненная скальная площадка с открытой лестницей ведет в просторное помещение церкви. Здесь находится композиционный центр комплекса, к которому стягиваются все помещения. Полускрытый среди масс камня монастырь воспринимается зрителем как живописный архитектурный образ.

Развитое чувство композиции отличает архитектуру скального монастыря близ села Бутучены (XVI—XVII вв., окрестности древнего города Оргеева, *илл. 143*) и пещерной церкви монастыря Жапка (начало XVII в.). Внутреннее пространство этой трехчастной в плане церкви, имеющее высокий сомкнутый свод, нарастает по мере приближения к алтарю. Логичное развитие интерьера свидетельствует о зрелости архитектурного замысла.

Образование молдавского феодального государства послужило стимулом для замкового строительства, имевшего много точек соприкосновения с украинской архитектурой. Наряду с крепостями, защищавшими границы, торговые пути и население городов, нередко возводились укрепленные монастыри — в то время центры средневековой культуры, поддерживаемые господарями.

Среди крепостных сооружений выделяется Белгород-Днестровская крепость (XV в.). Она поражает внушительностью размеров, мощью стен и башен, опоясанных широким рвом. К древнему четырехбашенному замку на высоком бугре днестровского лимана примыкают два укрепленных двора — самостоятельные пояса обороны, во многом сохранившиеся от 70-х годов XV века. Строительные приемы отличаются здесь разнообразием. Кладка из грубого камня с теса-

ными блоками в сводах и опорных узлах стен говорит о мастерстве строителей. Контраст тонко проработанных деталей в обрамлениях бойниц, окон, порталов и больших нерасчлененных массивов кладки усиливает ощущение пластичности архитектурных объемов.

В Хотинской (XVI в.) и Белгород-Днестровской крепостях плоскости стен и башен орнаментированы геометрическим узором кирпичной кладки. Сочные цветовые аккорды узора имеют много общего с декором народной одежды.

Крепость в Сороках была построена в первой половине XVI века, по-видимому, с участием итальянских архитекторов. Ее ярко-самобытный характер проявляется в геометрически строгой планировке кольца стены, разделенной на равные части пятью выступающими из нее башнями. Благодаря своим пропорциям крепость производит внушительное впечатление, несмотря на свои небольшие размеры. Четкость композиции и соотношения масс (трехметровая толщина стен равна одной десятой поперечника двора) — свидетельство высокой культуры ее создателей.

XV—XVI века — время расцвета монументальной живописи, проникнутой идеями борьбы за независимость. Еще в памятниках XV века (роспись интерьера церкви в Воронце, 1488) в богословский характер росписей проникают элементы драматизма. Лики и позы персонажей привлекают выразительной характеристикой образов. Трактовка форм свидетельствует о поисках монументальных решений.

144. Роспись фасада церкви монастыря в Воронце. 1548—1550 гг.

В сравнении с произведениями XV века памятники XVI столетия обнаруживают большую связь с жизнью своего времени. В росписях этого времени, покрывающих фасады храмов, раскрываются темы глубокого нравственного содержания. Авторы росписей монастырских церквей Гумора (1530), Молдовицы (1536), Воронца (1548—1550, *илл. 144*), не выходя за рамки религиозных канонов, живо откликаются на современные события. Элементы сатиры ощутимы в изображении группы турок из композиции «Страшный суд» на западной стене церкви в Воронце *(илл. 145)*. Многочисленные жизненные детали оживляют эту монументальную композицию. Псалмопевец Давид, играющий на кобзе, ангелы, трубящие в бучумы (украинские трембиты), группы грешников в костюмах XVI века — все говорит о проникновении в религиозную живопись примет реальной жизни.

Следует подчеркнуть, что наружные росписи храмов на территории Молдавского государства XVI века — исключительное, не имеющее себе равных явление в искусстве Европы эпохи средневековья.

Восточная часть фасада храмов отводится деисусной композиции. Фигуры пророков, апостолов, святителей и мучеников передаются в движении, нарастающем к центру алтарной апсиды с изображением Христа и богоматери. Они ярусами заполняют плоские ниши и лопатки стен, образуя единое ритмическое целое. Линия уверенно очерчивает силуэты фигур. Сочетание синих и зеленых тонов фона с теплыми тонами ликов, красными, золотистыми, малиновыми и белыми тонами одежд создает ликующую цветовую гармонию. Триумфальный характер «деисусного» цикла близок композиции иконостасов древнерусских храмов XV—XVI веков.

Освободительные идеи эпохи находят отражение в героических сценах битв византийского императора Ираклия с аварами в 606 году и обороны Константинополя в 1453 году (роспись церкви монастыря Молдовица).

В конце XV века широкое распространение получает культ святых воинов — Георгия, Дмитрия, Федора Стратилата. В цикл росписей монастыря Молдовица включена композиция с изображением святого воинства. Интерес к реальной жизни сказывается в трактовке архитектурных и пейзажных фонов.

Уже в росписях начала XVI века становятся частыми сюжеты акафистов и апокрифов. Эти композиции свидетельствуют об известном преодолении канонов религиозной средневековой живописи. Новыми являются сюжеты, почерпнутые из местной церковной историографии. Со многими драматическими подробностями изображается, например, житие Иоанна Нового. казненного турками в Белгороде-Днестровском.

Памятником молдавского средневековья, сохранившимся без значительных изменений на протяжении более чем двух столетий, является церковь Успения в Каушанах. Лапидарные формы углубленного в грунт здания контрастны интерьеру с развитым коробовым

145. Роспись фасада церкви монастыря в Воронце. 1548—1550 гг.

сводом, переходящим в конхи алтаря и притвора. Этот контраст усиливает живопись, заполняющая свод и стены интерьера (циклы сцен из жизни Христа и богоматери). Ее иконография и композиционный строй близки росписям XVI века.

Мастера, исполнившие роспись, несомненно, использовали жизненные наблюдения. Более всего это сказывается в фигурах бояр, держащих модель церкви. Торжественность сцены предстояния сочетается с убедительной индивидуальной характеристикой изображенных людей, точной передачей костюмов, причесок, головных уборов того времени. В большой нише северной стены церкви находится изображение архидиакона Стефана в роскошном одеянии, благословляемого Христом. Эта фреска, возможно, связана с одним из господарей XVI века, принимавшем участие в строительстве храма.

Выдающимся явлением художественной жизни конца XVI века могут быть названы росписи фасадов церкви монастыря Сучевица (1595—1606). Живописное единство достигнуто здесь уверенным рисунком и ярким звонким колоритом. Библейские и житийные сюжеты полны подробностей, не известных традиционной иконографии. Увлечение рассказом, насыщенным бытовыми деталями, попытки обращения к линейной перспективе — свидетельство появления новых средств художественной выразительности. Рассмотренный памятник завершает более чем двухвековой путь развития культового зодчества и монументальной живописи Молдавии.

Нам известны имена некоторых молдавских художников. Это Тома из Сучавы, расписавший церковь монастыря Быстрицы в 1541 году, Георгий Зуграв, работавший в монастыре Пробота, Драгош Коман из Ясс — автор росписи церкви Арбора, мастера Войкул и Станчу, расписывавшие церковь Успения в Каушанах.

До последнего времени неизвестной оставалась молдавская икона, хотя в существовании ее не было сомнений. Из письменных источников известно, например, о большом числе живописцев, объединенных в Зографское братство в Сучаве около 1570 года.

Интересные памятники иконописи были найдены в церкви села Сенатовки, сооруженной в XVIII веке. Сохранившиеся в ее притворе царские врата и часть

146. Скорбящая богоматерь. Икона XVI (?) в.

147. Фрагмент деисусного чина церкви села Сенатовки. XVII в.

иконостаса бесспорно принадлежали древней церкви XVII века (Кишинев, Гос. художественный музей Молдавской ССР, *илл. 147, 148*).

Изображения апостолов (фрагмент деисусного чина) связаны архитектурным членением в виде подзора с арочками, опирающимися на резные столбики-перемычки. Поясные фигуры Матфея, Марка, Андрея и Фомы отличаются разнообразием поз и жестов. Четкость обобщенных контуров, тонкое и уверенное письмо ликов, рук и складок одежд говорят о мастере высокого класса. Лирическим чувством проникнуты фигуры Марии и Гавриила в сцене Благовещения. Обобщенность силуэтов, четкость линейного и цветового ритма выдают руку художника, знакомого с законами монументального искусства.

Развитая техника темперной живописи — тонкая проработка ликов, умение гармонически сочетать лежащие рядом цвета, подчеркивание формы ассистом (письмо золотом) и прием золочения по быстро сохнущему лаку — дает основание датировать оба памятника началом XVII века.

Оригинальна иконография иконы «Скорбящая богоматерь» с распятием *(илл. 146)*. Эта икона найдена в нескольких редакциях, разных по времени. Одухотворенность образа богоматери в древнем варианте иконы выражена скорбным взглядом широко открытых глаз и позой, полной печали. Колорит иконы теплый, богатый тональными переходами. Характер и техника исполнения позволяют отнести это произведение к XV—XVI векам.

Открытые в последние годы памятники свидетельствуют о широком распространении иконописи в средневековой Молдавии. Черты общности с иконой балканских стран и Прикарпатской Украины не исключают ее художественного своеобразия, свидетельствующего об оригинальности молдавского искусства той поры.

148. Царские врата церкви села Сенатовки. XVII в.

149. Евангелист Иоанн. Миниатюра из «Четвероевангелия» 1534 года

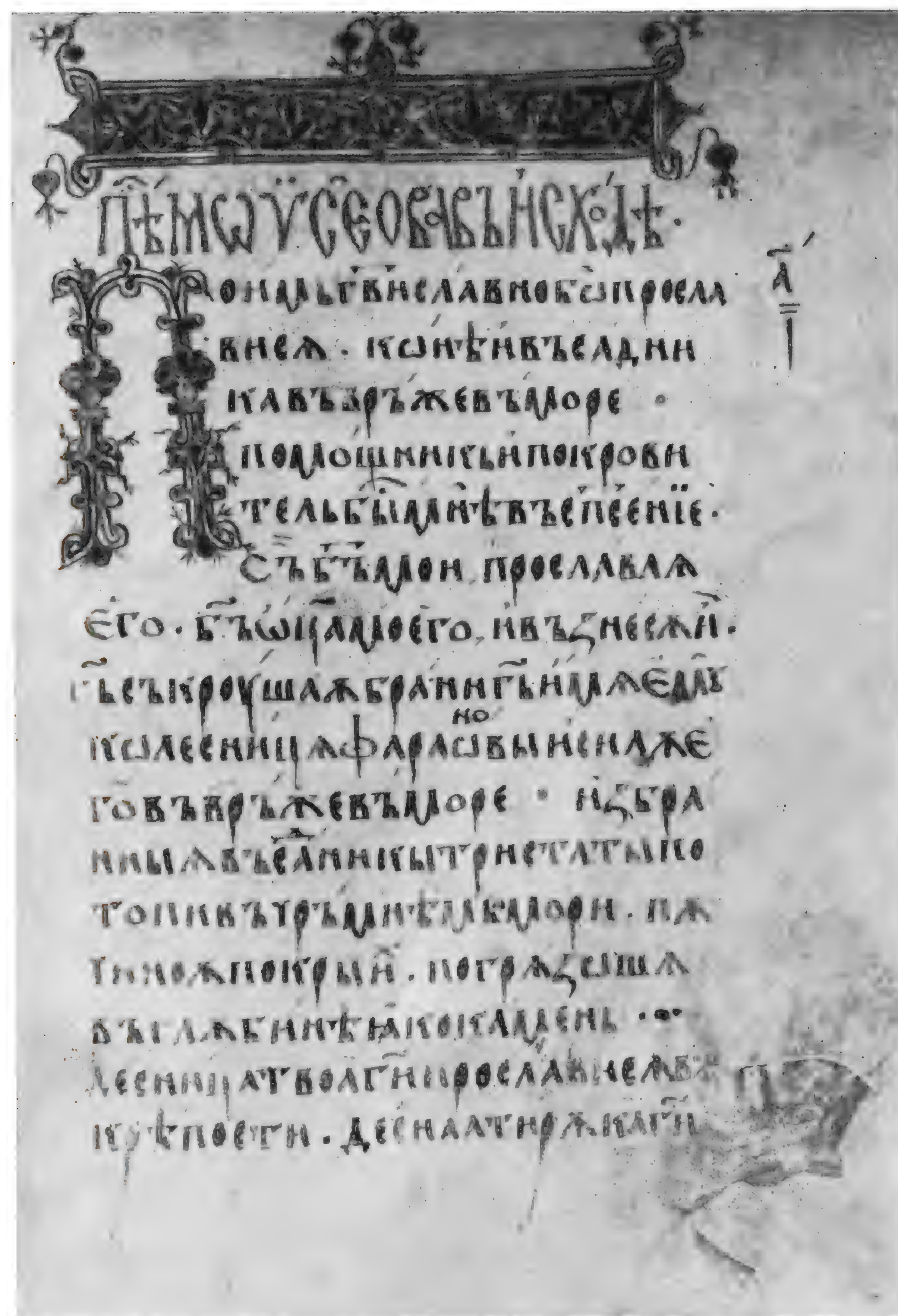
150. Страница из «Четвероевангелия» 1534 года

Важное место в художественной культуре XIV—XVII веков принадлежит оформлению книги. Ранние экземпляры XIV века, написанные на пергаменте, почти не имеют украшений и отличаются от современных им рукописных книг соседних народов лишь оригинальным уставным письмом. Особенности его — архитектоничность и строгость построения шрифта, правильные закругления и прямые углы букв. В первые десятилетия XV века появляется большое число богато украшенных рукописей, выполненных в крупнейших монастырях княжества, центрах книжной культуры. Многие экземпляры, созданные по заказу господарей и их приближенных, являются образцами роскошного убранства рукописной книги. Основу орнамента украшений этих рукописей составляет плетенка из кругов и ромбов, стройный ритмический узор, который вписан в прямоугольник. Мастера обнаруживают исключительную изобретательность в разработке композиций. Разнообразно варьируются формы орнамента и цветовое решение.

Примером может служить лист, открывающий текст от Матфея в «Четвероевангелии» 1499 года (Гос. Исторический музей). Половину листа занимает искусно выполненная заставка в виде плетенки. Четко прорисованный узор и сложная цветовая гамма теплого золотистого тона, контрастного к разнообразным по тону синим и зелено-голубым цветам, свидетельствует о высоком мастерстве исполнителя, монаха Нямецкого монастыря Теодора, написавшего и украсившего книгу по велению господаря Стефана III. С большим мастерством решен инициал, открывающий текст. Причудливая плетенка украшена здесь золотом, ультрамарином и киноварью. Текст предваряет лицевая миниатюра с изображением евангелиста Матфея, сидящего в кресле у столика с пюпитром (*илл. 151*). Фон решен в виде аркады с башенками, завершенными шатровыми и бочкообразными кровлями. Миниатюра обрамлена широкой каймой коврового характера.

Заставка «Псалтыри» 1470 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 152*) изготовлена «в повеление господина Стефана воеводы, господаря молдавского». Орнаментальная композиция на золотом фоне скомпонована из стилизованных листьев, заключенных в треугольники. Она выполнена в гармоничной гамме васильково-синих, травянисто-зеленых и киноварных тонов.

151. Евангелист Матфей. Лицевая миниатюра из «Четвероевангелия» 1499 года



152. Страница из «Псалтыри» 1470 года

Декоративные элементы играли существенную роль и в лицевых миниатюрах, которые обычно обрамлялись широкой каймой орнамента из стилизованных растений или плетенки. Нанесенные по золоту фона прозрачные и полупрозрачные краски орнамента создавали звучные колористические эффекты.

Миниатюра «Четвероевангелия» 1534 года (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 149*) изображает евангелиста Иоанна с рукописью в руке на фоне архитектурного пейзажа. Соседняя страница украшена заставкой с плетенкой и элементами растительного орнамента в виде «усиков» и точек, оживляющих композицию *(илл. 150)*. Сдержанная гамма синих, коричневых и зеленых цветов миниатюры, исполненной в технике яичной темперы, хорошо сочетается с золотом фона.

В молдавском орнаменте XV—XVI веков отсутствуют элементы звериного стиля. Основу его составляют геометризованные растительные мотивы, которые, несомненно, связаны с народным искусством ковра и вышивки. Эта связь обнаруживается прежде всего в принципах декоративного построения заставок, представляющих сложные ритмические композиции узора, своей многокрасочностью близкого к молдавскому народному ковру.

В период расцвета молдавской рукописной книги (XV — первая половина XVI в.) создано большинство выдающихся памятников. Начиная с середины XVI века наблюдается спад, вызванный ухудшением положения страны, неоднократно подвергавшейся опустошительным набегам крымских татар и турок.

Недолгий подъем в первой трети XVII века связан с деятельностью митрополита Анастасия Кримковича, которому удалось собрать переписчиков и миниатюристов в мастерских при монастыре Драгомирна близ Сучавы. Исполненные в них рукописные книги отличаются высокими художественными достоинствами. Частым становится обращение к древним образцам. Так, совершенно очевидно использование в качестве образца «Евангелия» 1356 года болгарского царя Иоанна Александра. Миниатюры этого замечательного памятника, восходящего, в свою очередь, к византийскому образцу XI века, повторены в ряде молдавских рукописей начиная с первого десятилетия XVII века.

153. Покров. Вторая половина XV в.

К ним принадлежит «Евангелие», хранящееся в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина (Москва). Контуры фигур в миниатюрах, включенных в текст, выполнены пером с проработкой рисунка полупрозрачными красками с применением золота в нимбах и одеждах. В изображении евангельских событий много бытовых подробностей. Так, притче о виноградарях посвящены две миниатюры. Сцену приношения хозяину клада дополняет сцена работ на винограднике: двое копают землю лопатами, трое других обрезают побеги лозы кривыми садовыми ножами. Обстоятельно показана история возвращения блудного сына. Отдельная миниатюра передает сцену приготовления к пиру *(илл. 154)*.

Следует отметить, что миниатюры не являются точными копиями древнего оригинала. Это свободные переложения, в которых мастер обнаруживает свою манеру письма и понимание цвета.

Миниатюристы школы Кримковича внесли много нового в орнамент. Инициалы и заставки обогащаются арабесками и украшениями растительного характера. По сравнению с предшествующим периодом стилизация их становится более свободной. Характерно стремление к экспрессии, находящее выражение в динамическом рисунке фигур. Выразительна сцена «Троицы» с силуэтами фигур, полными движения. Взметнувшие-

154. Слуги, готовящие пир. Миниатюра из «Евангелия» XVII века

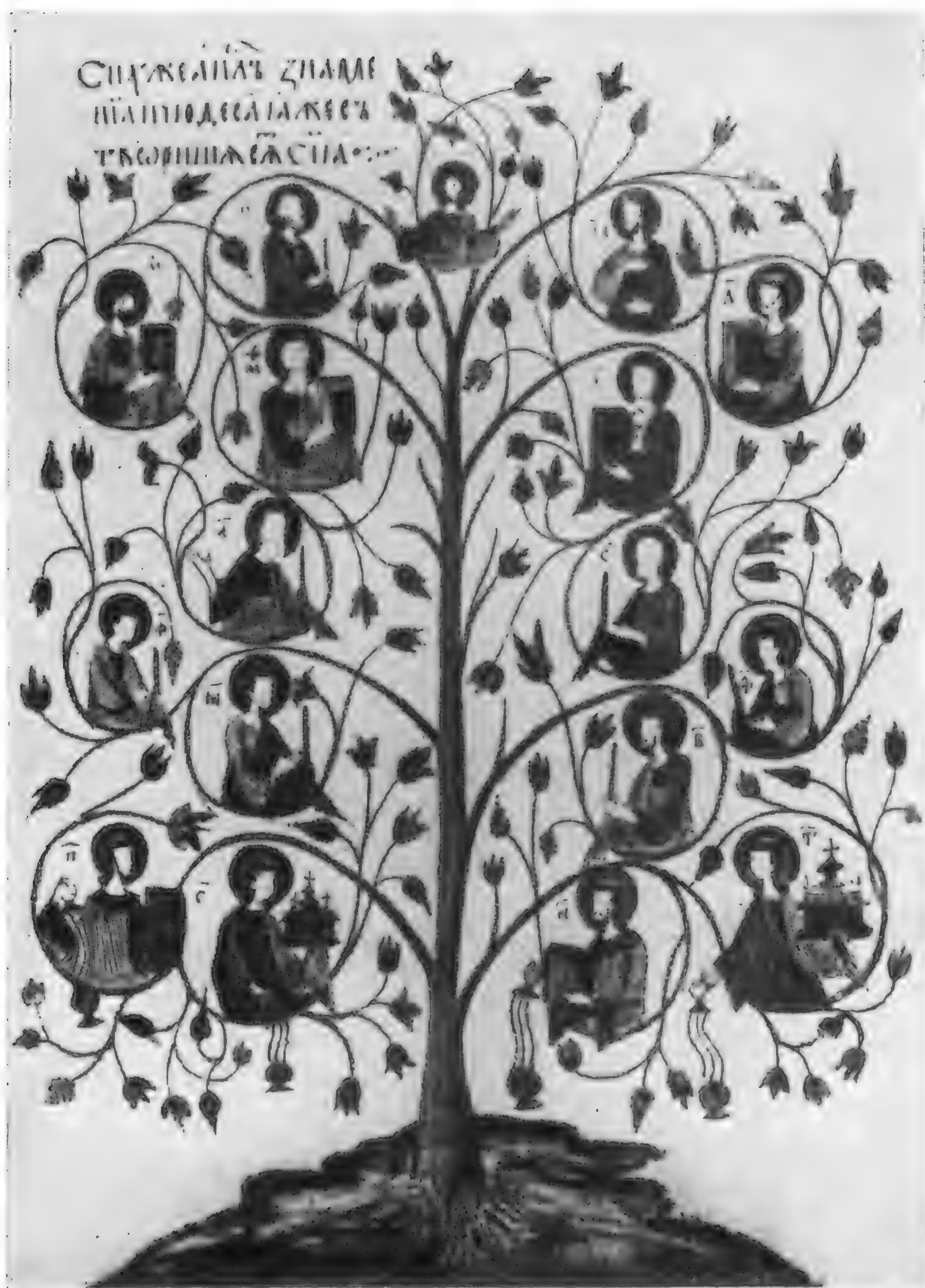
155. Плащаница. 1490 г.

ся крылья ангелов, быстрая поступь Авраама, принимающего гостей, робкое и мягкое движение Сарры объединены архитектурным фоном, который сообщает цельность и законченность всей композиции. Свободное отношение к сюжету видно на примере лицевой миниатюры с изображением двенадцати апостолов в обрамлении зреющей виноградной лозы («Апостол» 1610 г., Вена, Графическое собрание Альбертина, *илл. 156*). Аллегорический смысл изображения лозы в значительной мере уступает здесь место решению чисто декоративному, лишь организующему композицию.

Деятельность школы Кримковича — последний этап в развитии средневековой молдавской миниатюры. С середины XVII века, с развитием книгопечатания, она теряет свое значение, уступая место более простой и дешевой гравюре на дереве.

В художественной культуре средневековой Молдавии видное место занимало прикладное искусство, испытавшее в сильнейшей степени воздействие народной традиции. Мастерством литья, чеканки, скани отмечены изделия ювелиров. Ряд таких изделий хранится в Оружейной палате Московского Кремля, свидетельствуя о дружественных отношениях феодальной Молдавии и Русского государства. Интересны оклады евангелий, богато украшенные орнаментами, с сюжетными изображениями в средней части досок. Выделяется серебряный с позолотой оклад «Евангелия» 1569 года из монастыря Путна (Румыния) со сценами «Сошествие во ад» и «Успение» на лицевой и тыльной досках. Выполненные в технике чеканного барельефа, композиции обрамлены сложным растительным орнаментом.

Ювелирное дело продолжает развиваться на рубеже XVI—XVII веков. В Сучаве в это время работают мастера, владеющие разнообразной техникой обработки металла. Сложной композицией отличается сцена «Воскресения» на доске оклада «Четвероевангелия», относящегося к началу XVI века. Многоплановый барельеф выполнен здесь в технике литья по воску с че-



156. Церковь процветающая. Миниатюра из «Апостола» 1610 года

канкой. Центральное поле окружено полосой орнамента, близкого по мотиву растительным узорам миниатюр.

В середине XVII века обработка металла упрощается. Увлечение пышными барочными формами характерно для изделий из Ясс, относящихся к правлению Василия Лупу (первая половина XVII в.).

Среди лучших достижений искусства XV—XVII веков может быть названо шитье. Знамена господарей, шитые иконы, надгробные покровы, плащаницы, воздухи, исполненные руками молдавских мастериц, отмечены чертами высокого художественного совершенства.

Ранние памятники начала и середины XV века свидетельствуют об освоении и переработке наследия позднего византийского искусства. Во второй половине XV века шитье приобретает оригинальный характер. Типичным образцом может служить покров с изображением сцены евхаристии (Бухарест, Национальная галерея, *илл. 153*), отличающийся тонким, изящным рисунком. Своеобразие этого памятника, выполненного по рисунку, созданному художником-иконописцем, заключается в сочетании голубой ткани и шитья золотом, серебром, красными шелками, в богатстве приемов самого шитья, близости растительного меандра каймы к старинным ковровым узорам. Гармонией теплых золотистых тонов и зрелостью композиции отмечена плащаница 1490 года (Бухарест, Национальная галерея, *илл. 155*).

Наряду с памятниками эпохи Стефана III к лучшим образцам шитья может быть отнесена также икона из монастыря Слатина (ок. 1560 г.), в которой большая сцена «Преображение» дана в окружении «праздников», собранных в единую композицию стилизованными побегами вьющегося аканта. Богатая гамма синих, розовых и травянисто-зеленых тонов сочетается в ней с плоскостями, затканными серебряными и золотыми нитями, которые подчеркивают изящество рисунка и цельность декоративного решения замысла художника.

Искусство средневековой Молдавии, в силу социальных условий эпохи зависимое от заказов феодалов и требований религии, выражало вместе с тем в своем развитии чувства и мысли народа, его художественные вкусы, расширяло возможность познания мира. Драматизм, присущий лучшим памятникам живописи и миниатюры, богатство и своеобразие форм архитектуры и декоративного искусства позволяют говорить о них как о значительном этапе развития художественной культуры.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Формирование белорусского искусства относится к XIV—XVI векам, и проходило оно в сложных условиях. Территория Белоруссии уже в XIII—XIV веках стала частью Великого княжества Литовского, включившего с течением времени некоторые русские и украинские земли. Литовские князья стремились к централизации. Однако отдельные земли, в том числе и Белоруссия, обладали относительной самостоятельностью, и в них развивалась местная национальная культура. Характерно, что в княжестве господствующим языком был белорусский язык.

В середине XVI столетия Великое княжество Литовское уже утратило свое былое политическое и военное могущество. Это привело к включению Белоруссии в состав Речи Посполитой (Люблинская уния 1569 года), что крайне тяжело отразилось на положении белорусского народа и на его культуре.

Польские феодалы и католическая церковь стремились к искоренению белорусских традиций во всех сферах общественной и частной жизни. Непримиримо относились они и к православию. На Брестском церковном соборе 1596 года была заключена церковная уния о соединении католической и православной церквей. В результате на территории Белоруссии законные права получили лишь католическая и униатская церкви. Многие белорусские феодалы перешли в католичество или стали униатами. Однако народ в подавляющем своем большинстве не принял унии.

Для формирования белорусского искусства большое значение имело влияние художественной культуры Древней Руси. Во многих белорусских городах, в том числе в Полоцке, Витебске, Минске, Гродно, сохранялись церкви, сооруженные в XI—XIII столетиях древнерусскими мастерами. Некоторые из них были украшены фресками; очевидно, находились в этих храмах и иконы, которые служили образцами для белорусских художников.

Связь белорусского и русского искусства была активной и интенсивной на протяжении всего огромного исторического периода. Русские художники, несомненно, работали на территории Белоруссии. В свою очередь и белорусские мастера нередко творили на русской почве. Так, белорус Петр Мстиславец вместе с Иваном Федоровым трудился во второй половине XVI века в Москве над созданием печатных книг. Позже оба они работали в типографиях Белоруссии и Украины.

Во второй половине XVII столетия значительная группа белорусских мастеров художественной керамики, резьбы по дереву и обработке металлов работала над оформлением собора Новодевичьего монастыря, церкви Георгия Неокессарийского, дворца царя Алексея Михайловича в Москве, а также в Оружейной палате Кремля над созданием церковной утвари, оружия, предметов украшения и домашнего обихода для царского дворца и московских бояр.

Не менее тесные связи существовали между белорусским, украинским и литовским искусством. Об этом свидетельствует архитектура, имеющая много общего на Украине, в Литве и в Белоруссии. Известны факты творческого содружества украинских, белорусских и русских художников. Так, в XIV—XV веках большая группа белорусских, украинских и русских живописцев во главе с Яном Вежиком и Андреем расписывала костелы Кракова, Люблина, Сандомира, Гнезно, Лысой Горы. Естественно, что и польские мастера, особенно после заключения Брестской унии, работали на территории Белоруссии. В XVII—XVIII веках польские архитекторы и живописцы участвовали в строительстве и украшении костелов Гродно, Слонима и других белорусских городов.

Со временем все больше развивались связи искусства Белоруссии с художественной культурой ближних и дальних стран. Весьма плодотворны они были с ренессансным и барочным искусством Италии, Чехии, Германии. Мастерами этих стран сооружено в Белоруссии несколько дворцов и храмов.

Таким образом, архитекторы и художники Белоруссии, основываясь на давних традициях искусства и зодчества Древней Руси, стремились к активному взаимодействию с художественной культурой близких и дальних народов. Не поступаясь своими исконными художественными традициями, выражая национальный эстетический идеал, они органично перерабатывали формы и художественные идеи, поступавшие извне. Это сообщило белорусскому искусству, при всем его своеобразии, значительную широту.

Непрерывные войны на территории Белоруссии, борьба между отдельными магнатами за власть и землю наложили отпечаток на белорусскую архитектуру. Господствующий ее вид в XIV—XVI веках — крепостное зодчество оказало огромное влияние на гражданские и церковные сооружения.

Замки Белоруссии делятся на два типа. Одни из них были административными центрами (воеводств, волостей) и сооружались в городах, другие, являющиеся резиденциями феодалов,— в сельских местностях или на окраинах городов. К первому относятся замки Могилева, Орши, Полоцка, Витебска, Гродно и Минска, расположенные на месте кремлей XI—XIII веков, ко второму — замки в Крево (XIV в.), Смолянах (XVI в.), Мире (XV—XVI вв.), Несвиже (XVI—XVIII вв.).

Типичное крепостное сооружение — замок в Гродно. Возник он в XI—XII веках на мысу при впадении Городничанки в Неман. Уже в XII веке замок был укреплен каменными стенами, застроен внутри деревянными и каменными постройками. Согласно гравюре XVI века замок имел овальную в плане форму. Высота крепостных стен была неодинаковой. Завершались стены бойницами, а в нижней части были укреплены контрфорсами. В замке имелось несколько башен. Въездная башня была четырехугольной. В верхней части она имела сильно нависающие обломы с бойницами, за которыми помещалась боевая площадка с высокой кровлей. Самая высокая башня, примыкавшая к южной стене, имела вид цилиндра, несколько сужавшегося кверху. Слева от входа в замок находился дворец, крытый двускатной кровлей. Тесная связь планировки и конструкции дворца с крепостными сооружениями, большая толщина стен, изолированность помещений свидетельствуют о том, что здание было задумано как крепость, способная выдержать осаду.

157. Церковь в Мало-Можейкове. XVI в.

Одним из крупнейших городов Белоруссии был Полоцк, интенсивно развивавшийся в XII—XVII веках. Центральная часть города включала три укрепленных района: Верхний замок, Нижний замок и Заполотье. Верхний замок был расположен на холме при впадении Полоты в Западную Двину. Его крепостные стены из толстых сосновых бревен состояли из 204 городней (срубов, заполненных землей) и 9 башен. Одна из башен в нижней части имела рубленые стены тройной толщины. От нее через ров был переброшен на цепях мост, соединявший Верхний замок с Заполотьем. Около храма Софии стоял дворец полоцкого архиерея. Кроме того, в замке было два монастыря, пять церквей и ряд других жилых, культовых и хозяйственных строений. Укрепления Заполотья были из дуба, они окружали довольно значительную территорию, примыкающую одной из своих сторон к Двине, а другой к Полоте.

В связи с ростом торговли и развитием различных ремесел замки постепенно обрастали городскими посадами, большинство которых окружалось деревянными или каменными стенами с башнями. Крепостные сооружения Полоцка, Витебска, Слуцка состояли из трех, а Минска, Орши, Заславля и Борисова из двух укрепленных районов. Таким образом, в белорусских городах XIV—XVII веков возникла сложная система крепостных сооружений.

Типичной магнатской резиденцией является замок в Мире (конец XV — начало XVI в., *илл. 158*), сооруженный белорусским феодалом Ильиничем.

К ранней застройке Мирского замка относятся каменные стены и башни и первый этаж дворца. Во второй половине XVI века замок перешел во владение Радзивиллов. В это время дворец был надстроен. План Мирского замка имеет вид чуть скошенного квадрата. Крепостные стены и башни снабжены бойницами для дальнего боя и для обороны ближних подступов. Из пяти башен наиболее интересной является главная, расположенная на середине стены, между северной и западной угловыми башнями. Нижняя ее часть имеет вид четырехугольного блока, переходящего с половины высоты, при помощи стеса углов, в восьмигранник. Завершена она низким восьмискатным шатром. В нижнем этаже находятся единственные ворота, связывавшие замок с внешним миром. Главное здание замка частично сохранилось. На его верхних этажах расположены большие и малые залы, спальни, гостиные, столовые, кабинеты и приемные. Большие размеры замка, толстые массивные стены с высокими башнями придают ему величественный и строгий вид. Средневековая строительная культура Белоруссии нашла в этом сооружении свое наиболее полное выражение.

Видное место в дворцово-замковом зодчестве занимает дворец в Несвиже, выстроенный Николаем Радзивиллом (Сиротко) в 1584 году. Его залы были богато украшены произведениями живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства. В течение XVII—XVIII веков дворец несколько раз расширялся и перестраивался. Наиболее крупные строительные работы были произведены здесь во второй половине XVII века. Сильно пострадал дворец в 1706 году во время польско-шведской войны. Вскоре он был восстановлен по проекту архитектора Казимира Ждановича. В настоящее время дворцово-замковый ансамбль в Несвиже

158. Замок в Мире. Конец XV — начало XVI в.

состоит из нескольких зданий и башен, образующих замкнутый двор.

Об интенсивности крепостного строительства в Белоруссии эпохи средневековья свидетельствует следующий факт. В XVI—XVII веках только в границах современной Витебской области было более тридцати замков и крепостей. Самыми мощными среди них были крепости Дрысса, Сурож, Лепель, Орша, Городок. Строились крепости представителями различных государств. Некоторые крепости (Сокол, Красный, Туровля) были сооружены русскими во второй половине XVI века во время Ливонской войны.

Широкое распространение в Белоруссии XIV—XVI веков получило церковное зодчество. Большинство храмов сооружалось из дерева. Ни одной деревянной церкви этого времени до нас не дошло, зато сохранилось несколько каменных храмов. По характеру архитектуры и планировке они делятся на несколько типов. Церкви в Сынковичах (XV—XVI вв.) и Мало-Можейкове (XVI в., *илл. 157*) имеют по четыре угловых башни, кальвинистские храмы — по одной многоярусной башне у входа. Одни из этих церквей окружены крепостными стенами с башнями, как, например, церковь в Койдалове (ныне Дзержинск), другие — земляными валами (церковь в Заславле, выстроенная в 1557 году белорусским магнатом Глебовичем).

План церкви в Сынковичах *(илл. 159, 160)* имеет вид удлиненного прямоугольника, заканчивающегося с востока тремя полукруглыми, неглубокого профиля апсидами. Внутри храм разделен столбами на три нефа. Планировка церкви восходит к древнерусским храмам. Благодаря башням и стенам с бойницами Сынковичская церковь напоминает небольшую крепость.

Постепенно в церковное и дворцовое зодчество проникают барочные тенденции; сооружения становятся крупнее по размерам, импозантнее по внешнему облику, богаче оформляются лепкой, живописью и скульптурой. Предвестником этого нового стиля является фарный (приходский) костел в Несвиже (1584—1593, архитектор Ян Мария Бернардони). Снаружи он имеет вид прямоугольного сооружения, увенчанного большим барабаном с куполом. Внутри костел богато украшен фресковой росписью (1753), скульптурой и произведениями прикладного искусства.

В XVII веке было выстроено много культовых зданий в стиле барокко. Это церковь Екатерины (1612), бернардинские мужской и женский монастыри в Минске, фарный костел в Гродно, церкви Богоявления, Покрова, Успения, Николая в Могилеве *(илл. 161)*, костел Николая в Полоцке и многие другие.

Фарный костел в Гродно (XVII—XVIII вв., *илл. 163*) относится к числу выдающихся памятников этого стиля. В XVIII столетии костел частично достраивался, украшался лепкой и скульптурой. Основной массив храма относится к XVII веку. Он строг и сдержан, как это свойственно барочным зданиям этой эпохи на территории Белоруссии. Это базиликальное сооружение с развитым трансептом, увенчанное мощным куполом.

Со стороны главного входа оно украшено импозантным фасадом с двумя башнями. Что же касается стен и особенно алтаря и кафедр, в оформлении которых причудливо сочетаются колонны и колонки, карнизы, гирлянды, скульптуры и орнаментальные растительные мотивы, они выполнены в духе барокко XVIII века и характеризуются пышностью форм, богатством и разнообразием композиционных приемов.

Несколько иной характер носит архитектура православных храмов. Они строже по своим формам. В композиции и планировке сооружений обнаруживается связь с западнорусской архитектурой XII—XIII веков.

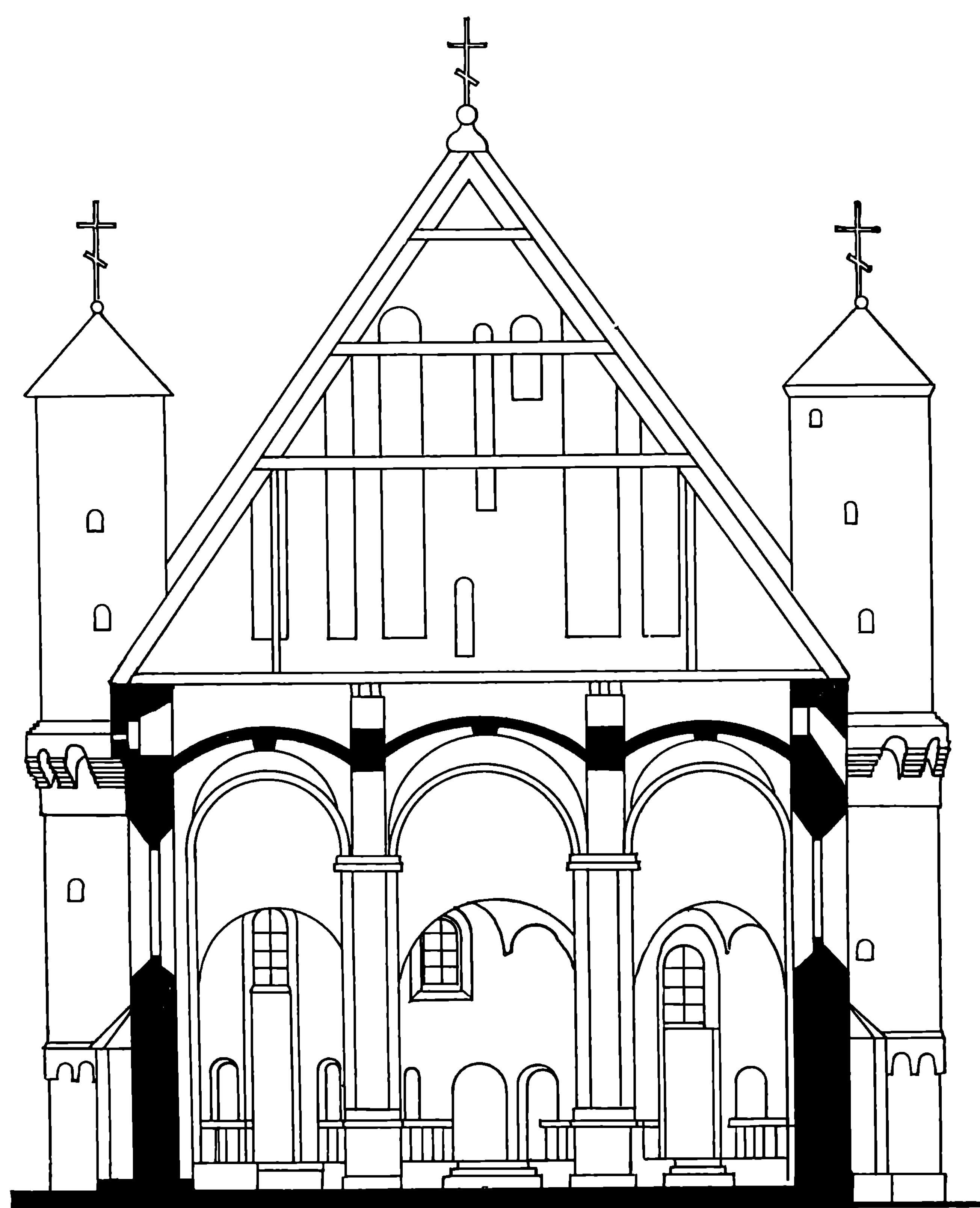
Для размещения магистрата на центральных площадях белорусских городов строились ратуши. Некоторые из них дошли до нашего времени, среди них ратуши в Несвиже (XVI в.), Чечерске (XV—XVIII вв.), Шклове (XVIII в.). Наиболее характерной является ратуша в Могилеве (конец XVII в., *илл. 162*), построенная мастерами Феской и Игнатом. Состояла она из двухэтажного прямоугольного здания и пятиярусной башни с городскими часами-колоколом и сторожевой площадкой. В свое время ратуша являлась одним из красивейших зданий города.

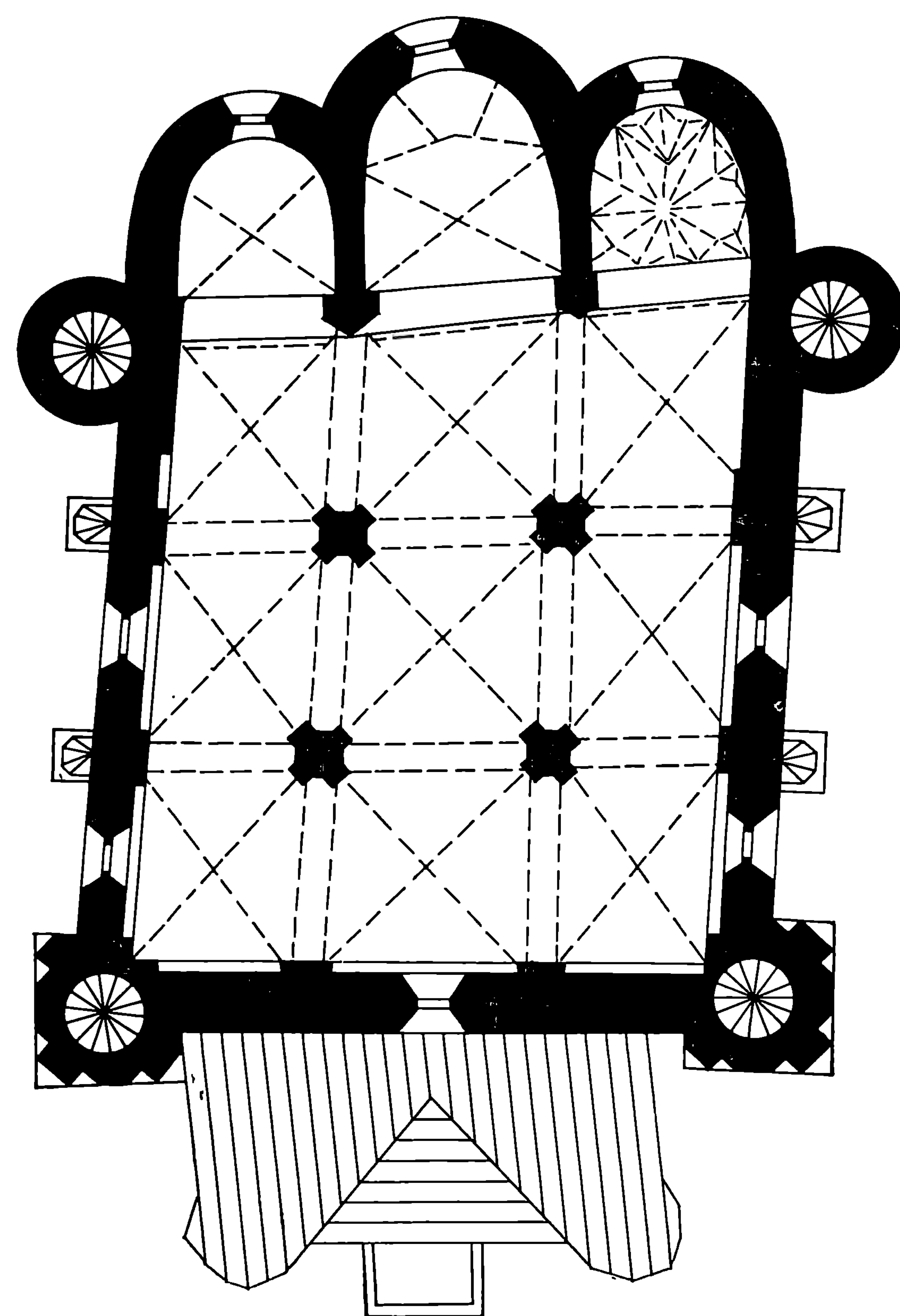
Как уже говорилось, широкое распространение получило в Белоруссии деревянное зодчество. Храмы, построенные народными мастерами, отличались богатством, разнообразием объемно-пространственных решений и композиционных приемов. Одним из таких сооружений является Ильинская церковь в Витебске (XVII—XVIII вв.). Ее массив состоял из пяти объемов. Каждый из них увенчан восемью- или четырехскатной шатровой кровлей, барабанами и фигурными главками. Снаружи храм был окружен галереей, также увенчанной главками. Девятибашенный силуэт храма напоминает московский собор Василия Блаженного. Внутри храм был украшен настенной живописью и декоративной деревянной резьбой.

Основными видами средневековой белорусской живописи были иконопись, настенные росписи храмов и дворцов, портреты государственных и церковных деятелей. Ведущая роль принадлежала иконописи. Наиболее раннее произведение — икона «Параскева Пятница» (XV—XVI вв. Минск, Гос. художественный музей БССР, *илл. 164*). Святая изображена во фронтальной позе. В ее строгом лице и устремленных на зрителя глазах ощущаются сила и глубокая внутренняя сосредоточенность. Звучное сочетание синего и красного тонов в одежде Параскевы (особенно интенсивен красный цвет мафория) сообщает образу огромную эмоциональную выразительность.

Связь иконы с произведениями древнерусской живописи неоспорима. В то же время необходимо отметить, что автор ее не слепо следовал образцам. Моделировка лица свидетельствует о попытке, правда, еще очень робкой, передать объем. Необычен для древнерусской иконы свиток с текстом в виде картуша в левой руке святой.

Автор иконы «Параскева Пятница» был, несомненно, большим мастером. Он прекрасно чувствовал выразительные возможности колорита. Лаконичное компози-





159, 160. Церковь в Сынковичах. XV—XVI вв. План и разрез

161. Церковь Николая в Могилеве. XVII в.

162. Феска и Игнат. Ратуша в Могилеве. Конец XVII в.

163. Фарный костел в Гродно. XVII—XVIII вв.

ционное решение, обобщенность форм говорят о его даровании монументалиста.

От раннего времени сохранилось мало произведений живописи. Помимо иконы «Параскева Пятница», известна гармоничная по колориту икона «Крещение» (православная церковь в Логойске), выполненная в пурпурно-желтых тонах, а также иконы «Богоматерь», «Архангел Гавриил», «Иоанн Креститель» и некоторые другие (Львовский музей украинского искусства). Правда, произведения эти изучены еще далеко неполностью.

Среди памятников настенной живописи обращают на себя внимание росписи церкви в Супрасле (XVI в.). Однако вопрос о том, являются ли ее авторами белорусские мастера, не может считаться совершенно решенным.

Наибольших успехов белорусская живопись достигла в XVII веке, когда окончательно сформировались ее особенности и выросли кадры иконописцев, работавших в монастырях, имениях магнатов и в организациях братств. Значительными центрами живописного мастерства были Могилев, Орша, Витебск, Полоцк, Пинск, Минск, Гродно, Новогрудок.

В XVII веке иконопись постепенно обретает новые черты. Условная иконописная трактовка человека и окружения постепенно уступает место более конкретной характеристике, плоскостность — объему, обратная перспектива — прямой, отчего гораздо более убедительной становится передача пространства. Это свидетельствует о решительном преодолении средневековой художественной системы.

О проникновении в иконопись светского содержания красноречиво говорит икона «Рождество богородицы», исполненная Петром Евсеевичем из Голынич (1649, Минск, Гос. художественный музей БССР, *илл. 165*). Весьма убедительно обнаруживает художник глубокий интерес к действительности. Образы людей здесь индивидуализированы, а «священному» событию придан жанровый характер. Обстановка комнаты, где развертывается действие, видимо, хорошо соответствует тому, что мог наблюдать автор иконы в повседневности. Чрезвычайно характерен орнаментальный, чуть рельефный фон иконы, свидетельствующий о преемственности по отношению к иконам более раннего времени. Художник уже в значительной мере отошел от локальной цветовой гаммы, одежда, предметы написаны мяг-

164. Параскева Пятница. Икона. XV—XVI вв.

165. Петр Евсеевич из Голынич. Рождество богородицы. Икона. 1649 г.

ко, с преобладанием теплых, красных и розовых, тонов; фигуры как бы освещены сияющим светом, мягко положены тени. Все это придает колориту иконы гармоничное звучание и сообщает ее художественному образу лиричность.

Икона «Рождество богородицы» не является исключением в искусстве эпохи. Об этом свидетельствует икона «Рождество Христово» из Минска (XVII в., Гос. исторический музей, *илл. 166*). Композиция ее устойчива, создает ощущение покоя. Фигура Иосифа, находящаяся в центре, возвышается над фигурой богоматери и пастухами, пришедшими поклониться младенцу Христу. Хотя автор не овладел перспективой, он стремится к передаче глубины пространства чередованием планов, некоторой объемностью фигур и предметов. Примечательна общая трактовка традиционного легендарного сюжета: он приобретает явно жанровый характер. И обстановка, и фигура задумавшегося Иосифа, и спешащие пастухи — все проникнуто наивным чувством реальности. Типичен в этом отношении образ пастуха — белорусского крестьянина, облаченного в длинную рубаху и лапти и держащего в руках посох и войлочную шапку. Важно и то, что фон представляет собой достаточно убедительно написанный холмистый пейзаж с пасущимися на зеленых лужайках стадами. Таким образом, икона свидетельствует о постепенном преодолении белорусской живописью средневекового религиозного содержания и обращении ее к реальной жизни.

Существенным является и усиление декоративности в произведениях живописи, особенно в иконописи Полесья, что также говорит об обмирщении искусства. Примером могут служить, к сожалению, утраченные в годы войны иконы «Покров богородицы», «Благословляющий Христос», «Коронование богоматери», «Христос на троне с предстоящими богоматерью и Иоанном Крестителем».

Иными особенностями обладают иконы Гродненщины, и среди них икона «Коложская богоматерь». Обращает на себя внимание стремление к пластичности в трактовке лица, рук и одежды богоматери и младенца. Лицо отличается мягкими очертаниями, глаза внимательно и пытливо смотрят на зрителя. Очевидно стремление мастера индивидуализировать этот образ. Такого рода произведения свидетельствуют о тесных связях живописи Белоруссии и Польши.

Большой интерес представляет ряд икон, связанных с народным творчеством. К ним принадлежат «Илья Пророк», «Архангел Михаил и Николай Чудотворец»[41]. Иконы эти близки росписям на предметах домашнего обихода, в них много от примитивного народного лубка. Образы этих икон покоряют наивным простодушием.

Для культовых и дворцовых сооружений Белоруссии характерен синтез архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Много подобных сооружений возникло в восточной части Белоруссии в XVII веке. Главным образом это монастырские комплексы — Богоявленский монастырь в Кутейно близ Орши (1623—1635), Успенский женский монастырь в Орше (1631), Тупичеcкий в Мстиславе (1641), Богоявленский (1633—1636) и Николаевский (1669—1672) в Могилеве и другие. Главные храмы этих монастырей были расписаны и украшены резьбой по дереву, изделиями из металлов, керамики и других материалов.

Внутренние стены церкви Святого духа Тупичеcкого монастыря были сплошь покрыты стенными росписями. Состояли они из нескольких циклов. Среди них цикл «Сотворение мира». В сцене «Изгнания из рая» художник изобразил преддверие рая в виде небольшой полянки, окаймленной группой деревьев. На переднем плане — ангел с мечом, изгоняющий Адама и Еву. Все фигуры переданы в движении. Бегущий ангел яростно размахивает мечом, Адам и Ева стремятся уйти от своего гонителя. Динамизм присущ многим композициям этих росписей. В перспективной трактовке пейзажа, в характере изображения обнаженного человеческого тела, в динамичности фигур ощущаются новые веяния, желание овладеть реалистическими средствами изображения окружающего мира. В то же время роспись многими чертами связана со средневековой белорусской живописью. Наиболее отчетливо эта связь проявляется в кулисном построении пространства, плоскостно-фронтальной трактовке фигур, в условном изображении деревьев и архитектурных сооружений.

Значительный интерес для истории белорусской живописи представляют росписи деревянной церкви Богоявленского Кутеинского монастыря (1639). На одной

166. Рождество Христово. Икона. XVII в.

167. Портрет Януша Тышкевича. XVII в.

из композиций представлены знатные горожане, встречающие хлебом-солью воинов. Возможно, что в этой фреске отражено определенное историческое событие: радостная встреча населением Орши русских воинов. Рассматриваемая композиция многими чертами связана с белорусской живописью предшествующих столетий. Многие из фигур изображены условно, как в иконописи. Художник имел слабое представление об анатомическом строении человека. Ему не всегда удавалось передать фигуру в движении, в сложном ракурсе. В то же время важно, что персонажи одеты в костюмы белорусской шляхты, а в архитектуре отразились особенности белорусского крепостного и дворцового зодчества.

Важным разделом белорусской живописи был портрет. Как пишет в своей «Хронике» польский историк XVI века Стрыйковский, на стене деревянной церкви Верхнего замка в Витебске был «портрет Иулианы, древнего письма, где она изображена вместе с мужем своим Ольгердом; портрет этот находился в древней, деревянной на каменном фундаменте церкви в Верхнем замке» [42]. Княжение Ольгерда падает на 1345—1377 годы. Возможно, что в этот период и были написаны эти портреты.

Известны также живописные портреты XIV—XV веков витебской княжны Овки (Пракседы), Николая Радзивилла из Мусников, Николая Радзивилла Второго, родоначальника слуцких князей — Александра Владимировича Олелько и других [43].

Надо сказать, что многие портреты еще не были на самом деле таковыми и представляли собой иконные изображения. К такого рода произведениям относятся изображение Евфросинии Полоцкой (XIV—XVI вв.) в Спасо-Евфросиньевской церкви в Полоцке или икона Афанасия Филипповича (XVII в.). Однако в белорусском быту получает все большее распространение светский портрет-парсуна.

Одной из ранних парсун является изображение Александра Ходкевича (начало XVI в.), представленного во весь рост, фронтально. По композиции портрет еще связан с иконописью. Но в то же время художник стремится передать индивидуальные черты модели: длинный нос, окладистую бороду, высокий лоб, усталые старческие глаза, что сообщает парсуне несомненную выразительность и убедительность.

Существенным компонентом парсуны являются атрибуты, призванные дополнить и углубить общественную и индивидуальную характеристику изображаемого. Интересны в этом отношении портреты магната Януша Тышкевича и его жены Евфрозины Тышкевич (XVII в., Гос. исторический музей, *илл. 167, 168*). В портрете Януша Тышкевича такими атрибутами являются булава, книги и часы, лежащие на столе. Евфрозина Тышкевич, ревностная католичка, держит в левой руке молитвенник, в правой — четки. Слева от нее на стене — икона «Богоматерь с младенцем». Лицо женщины свидетельствует о твердости характера. Несмотря на примитивность средств, которыми оперирует художник, портрет дает развернутую, хотя и не глубокую характеристику одной из представительниц белорусского магнатства. Живопись портрета приглушенная, монохромная и воспринимается как раскрашенный графический рисунок.

Крупным художественным центром XVII века был Слуцк. При дворе слуцкого князя Юрия Олелько существовала иконописная мастерская. Здесь же было создано и несколько портретов слуцких князей и княгинь, в том числе портрет самого Юрия Олелько (местонахождение неизвестно). Метко переданы индивидуальные черты модели: низкий лоб, длинный нос, большие глаза. В то же время автор еще очень робко пользуется реалистическими средствами изображения человека. Близок этой парсуне портрет Софьи, дочери Юрия (Историко-этнографический музей г. Вильнюса, *илл. 169*).

168. Портрет Евфрозины Тышкевич. XVII в.

169. Портрет Софии Олелько. XVII в.

170. Лист из «Смоленской псалтыри». 1395 г.

171. Миниатюра из «Смоленской псалтыри». 1395 г.

Интереснейшим явлением белорусской культуры периода ее формирования была рукописная и печатная книга. Книги переписывались в монастырях, при дворцах магнатов. Занимались перепиской не только простые люди, но и князья. Книги украшались миниатюрами, заставками, концовками и буквицами. Тематика миниатюр исключительно разнообразна. Здесь встречаются изображения евангелистов и святых, портреты церковных деятелей, рисунки на исторические, бытовые и батальные темы. В заставках, концовках и заглавных буквах рукописей XIV—XV веков изображались фантастические животные, человекоподобные существа, стилизованные растительные узоры. Характерно «Оршанское евангелие» (XIV в.), украшенное фигурами евангелистов, заставками и буквицами, скомпонованными из изображений человеческих фигур, животных и растительных побегов. Так, например, буквица «Д» имеет вид сидящего на плетеном стуле человека, играющего на цимбалах.

Заставки рукописных книг часто были многоцветными. Здесь мы встречаем желтые, зеленые и синие тона, что делало страницы белорусских книг красочными, радующими глаз. В этом сказалась любовь белорусского народа к цвету, так ярко проявившаяся в народном ткачестве и вышивке.

Начиная с конца XV века и в течение XVI века оформление книг претерпевает значительные изменения. Все реже встречается тератологический орнамент. Заставки компонуются из кругов, прямых линий, орнаментальных полос, растительных побегов, цветов и листьев («Евангелие» XVI в. из с. Николаевка близ Дисны).

В некоторых рукописях можно встретить рисунки на исторические темы. Значительный интерес в этой связи представляет так называемая «Смоленская псалтырь» 1395 года, переписанная и оформленная смолянином Лукой *(илл. 170, 171)*. Правда, рукопись эта в равной степени является и наследием русского искусства. В ней помещены три миниатюры и несколько десятков заставок и буквиц. Рисунки выполнены на высоком профессиональном уровне и изображают животных, человеческие фигуры и растения. На одном ри-

172. Портрет Франциска Скорины. Лист из «Библии Руска». 1517—1519 гг.

173. Петр Мстиславец. Евангелист Иоанн. Гравюра из «Четвероевангелия» 1575 года

сунке художник изобразил четырех фантастических животных, окруживших зайца. Возможно, эта миниатюра имеет определенный политический смысл: заяц — это Смоленское княжество, а окружающие его существа — могущественные соседи.

Возможно, связана с историей белорусской графики и знаменитая Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись (конец XV в., Ленинград, Библиотека АН СССР), содержащая несколько десятков миниатюр, посвященных самым различным сторонам жизни древнерусского общества.

Значительным явлением белорусского искусства стала гравюра, связанная с типографским изданием книг, выпуск которых впервые был организован в начале XVI века Франциском Скориной, ставшим основоположником не только книгопечатания, но и граверного искусства в Белоруссии [44].

С 1517 по 1519 год Скорина выпустил в Праге несколько книг библии, получившей название «Библия Руска». Книги Скорины украшены листовыми гравюрами, заставками и концовками, тесно связанными с текстом. В «Книге царств» Скорина отвечает на вопрос, почему он украшает свои книги гравюрами: «А то для того, абы братия моя Русь люди посполитные, чтуни могли лепней разумети». Иначе говоря, гравюры были предназначены для того, чтобы сделать более понятным и доступным содержание книги. В этом отношении Скорина шел далеко впереди многих печатников и граверов своего времени.

В отличие от плоскостной иконописной трактовки фигуры и предметы в гравюрах Скорины даются объемно. Большим достижением является и постепенное овладение перспективой. Наиболее полно эти новые черты проявились в гравюрах «Переход через Иордан», «Руфь», «Плач Иеремии».

Гравюры Скорины многими нитями связаны с белорусской живописью предшествующих столетий. В листе «Соломон и царица Савская» *(илл. 174)* композиция построена по кругу так, как это часто встречается в иконописи. В центре изображены в крупном масшта-

ЦАРСТВЪ РМД
САЛОМОНЪ БЕСЕДУЕТЬ СЪЦАРИЦЕЮ САВОЮ

Царицаже Сава услышевши славу Саломонову • воимя г҃дьне приехала кнему абы покусила его загадками • И приехавши въерусалимъ скомонствомъ великимъ, и събогатеством, и съвельблюды ониже несли сут насобе масти драгии, и злато много вельми якобы

174. Франциск Скорина. Соломон и царица Савская. Гравюра из «Екклезиаста» 1518 года

175. Томаш Маковский. Рисунок из книги «Гиппика». Начало XVII в.

бе окруженные придворными Соломон и царица Савская. Размеры главных персонажей больше, чем второстепенных, независимо от того, на переднем или заднем плане они изображены. Например, человеческие фигуры, расположенные впереди, даны в меньшем размере, чем Соломон и царица Савская. Такое же построение имеется в гравюре «Израильские полки перед Скинией» из «Книги чисел». Встречаются у Скорины и гравюры с обратной перспективой, например «Иов и дьявол».

Создавая гравюры на библейские темы, Скорина вносил в них светские мотивы. В гравюре «Дочь фараона и Моисей» женские персонажи похожи на горожанок XVI века. Воины в гравюре «Переход через Иордан» напоминают воинов XVI века, а люди в гравюре «Моисей перед народом» облачены в костюмы ремесленников. Все это говорит о тесной связи искусства Скорины с жизнью того времени. В граверном искусстве, как и в языке, Скорина старался быть понятным и близким народу и на основе старых художественных традиций создавать произведения искусства, соответствующие новым запросам.

Несколько особое место среди названных гравюр занимает портрет Скорины *(илл. 172)*. Он изображен в комнате, сидящим за столом. На столе лежит раскрытая книга, в которую Скорина записывает переводимый из другой книги текст. Таким образом, здесь мы имеем первый случай в белорусском искусстве портретного изображения человека во время работы.

Издательская деятельность Скорины красноречиво свидетельствует о тесных культурных связях славянских стран. Книги, изданные им, были широко распространены среди славянских народов. После Скорины издательскую деятельность в Белоруссии продолжили Симон Будный, Василий Тяпинский, Петр Мстиславец и другие.

Значительный интерес представляют гравюры «Четвероевангелия» (1575) и «Псалтыри» (1576), изданных в Вильнюсе Петром Мстиславцем. «Четвероевангелие» украшено фигурами четырех евангелистов

176. Иконостас церкви Николая в Могилеве. XVII в.

(*илл. 173*), а «Псалтырь» — гравюрой с изображением Давида. Все они выполнены на высоком профессиональном уровне, богато орнаментированы.

Видное место в истории графического искусства занимает могилевская граверная школа. Ведущими ее мастерами являются Максим Ярмолинич Вощанка (умер в 1708 г.) и его сын Василий (работал в Могилеве в 1694—1730 гг.). С 80-х годов XVII века Максим Вощанка был управляющим, а затем арендатором типографии Богоявленского братства в Могилеве. Одновременно он выступал как печатник и гравер. К ранним его произведениям относятся пятнадцать гравюр на меди для книги Рико «Турецкая монархия», изданной в 1678 году в Слуцке.

Работая в Могилеве начиная с 80-х годов XVII века, Вощанка выпустил около двадцати изданий, многие из которых оформлены изображениями библейских сцен, концовками и заставками. Помимо гравюр самого Максима Вощанки, в изданных им книгах помещались гравюры и других авторов и прежде всего его сына Василия.

Как и гравюры в книгах, изданных Скориной, гравюры в книгах Могилевской братской типографии обнаруживают связь с белорусской иконописью. Многие из них имеют сложное композиционное построение и оформлены орнаментированными рамками.

Сравнительно широкое распространение в Белоруссии получили гравюры с изображением городов. В 1579 году художником Стефаном Пахоловичем было создано несколько гравюр с видами Полоцка и крепостей Красная, Сокол, Козьян и Ситно. Интересен также «Чертеж города Витебска», изображающий витебские замки, жилые и культовые сооружения города (*илл. 178*).

В этом же плане работал Томаш (Томас) Маковский (ок. 1575—1630). Он создал несколько изображений городов: Несвижа, Клецка, а также Москвы, Вильно, Трок и других. Гравюры эти имеют большое познавательное значение. Они знакомят нас с архитектурой, застройкой и планировкой городов и в то же время дают хорошее представление о панорамной гравюре XVI—XVII веков.

177. Царские врата из Гродно. Конец XVI в.

Представляют интерес гравюры Маковского к книге «Гиппика», изображающие лошадей во время скачек и отдыха, сбрую и амуницию *(илл. 175)*. В 1613 году Маковский создал карту Великого княжества Литовского, которая была издана в Амстердаме.

Станковая скульптура Белоруссии чаще создавалась из дерева и предназначалась для православных церквей, костелов и, частично, дворцовых сооружений.

Наибольший интерес среди этих произведений представляет «Распятие» из церкви Нового Свержня (в настоящее время в каплице Успенской церкви Нового Свержня). Выстроена церковь в 1525 году по велению княжны Елены — жены польского короля. Надо думать, что скульптура была создана не позже XVI—XVII веков. Как и произведения иконописи этого времени, «Распятие» выполнено в плоскостной манере. Характерна трактовка лица, в которой акцентированы отдельные плоскости — щеки, лоб, подбородок. Своеобразно трактует мастер пропорции фигуры: голова и руки крупнее, чем ноги. В манере обработки дерева чувствуется рука народного мастера, великолепно освоившего технику деревянной резьбы.

Среди произведений белорусской скульптуры мы встречаем произведения, созданные под влиянием искусства Возрождения, таково, например, «Распятие» из костела Андрея в Слониме (XVII в.). Много внимания резчик уделяет правдивой, анатомически правильной передаче человеческого тела.

Наряду с объемной скульптурой в Белоруссии были распространены резные по камню иконы. Типичным образцом подобных произведений является икона «Жировицкая богоматерь» (в настоящее время хранится в Успенском соборе Жировицкого монастыря Гродненской области), представляющая собой рельефное изображение на яшмовом камне. Образ здесь лишен строгости, присущей иконам с традиционным изображением богоматери. Черты лица округлые, контуры фигуры плавные, формы трактованы объемно, с рельефной передачей лица, рук и одежды.

В XVII веке широкое распространение получает барочная скульптура. Фигуры изображаются в сложных ракурсах, в движении, много внимания уделяется раскрытию душевного состояния человека. Примером может служить женская фигура, входившая в композицию «Распятие» (Минск, Гос. художественный музей БССР). Ее отличают динамичность композиции и подчеркнутая экспрессия выражения лица. Бурное движение подчеркнуто складками одежды. Выразительность этого образа усиливалась тем, что скульптура была раскрашена.

Основными видами прикладного искусства Белоруссии были резьба по дереву и кости, керамика, ткачество и обработка металлов.

Изделия из дерева можно подразделить на бытовые и декоративные, предназначенные для украшения культовых и дворцовых сооружений. Обращает на себя внимание сосуд из дерева Гродненского историко-этнографического музея. Несмотря на свои сравнительно большие размеры и тонкие стенки, сосуд хорошо сохранился. Его внутренние стенки были в свое время покрыты прочной серой краской, а на наружных — изображены купы деревьев с человеческими фигурами. К сожалению, роспись в отдельных местах вышелушилась и покрылась копотью, поэтому рассмотреть ее трудно. Сравнительно хорошо сохранилось лишь изображение пожилого мужчины с моделью храма в левой руке и со свитком в правой. Вероятно, это донатор, жертвователь денег на строительство храма. Для чего предназначался сосуд, неизвестно. Нас он интересует как редкий образец деревянного расписного сосуда, широко распространенного — это можно заключить на основании письменных источников — в быту городского и сельского населения и в церковном обиходе.

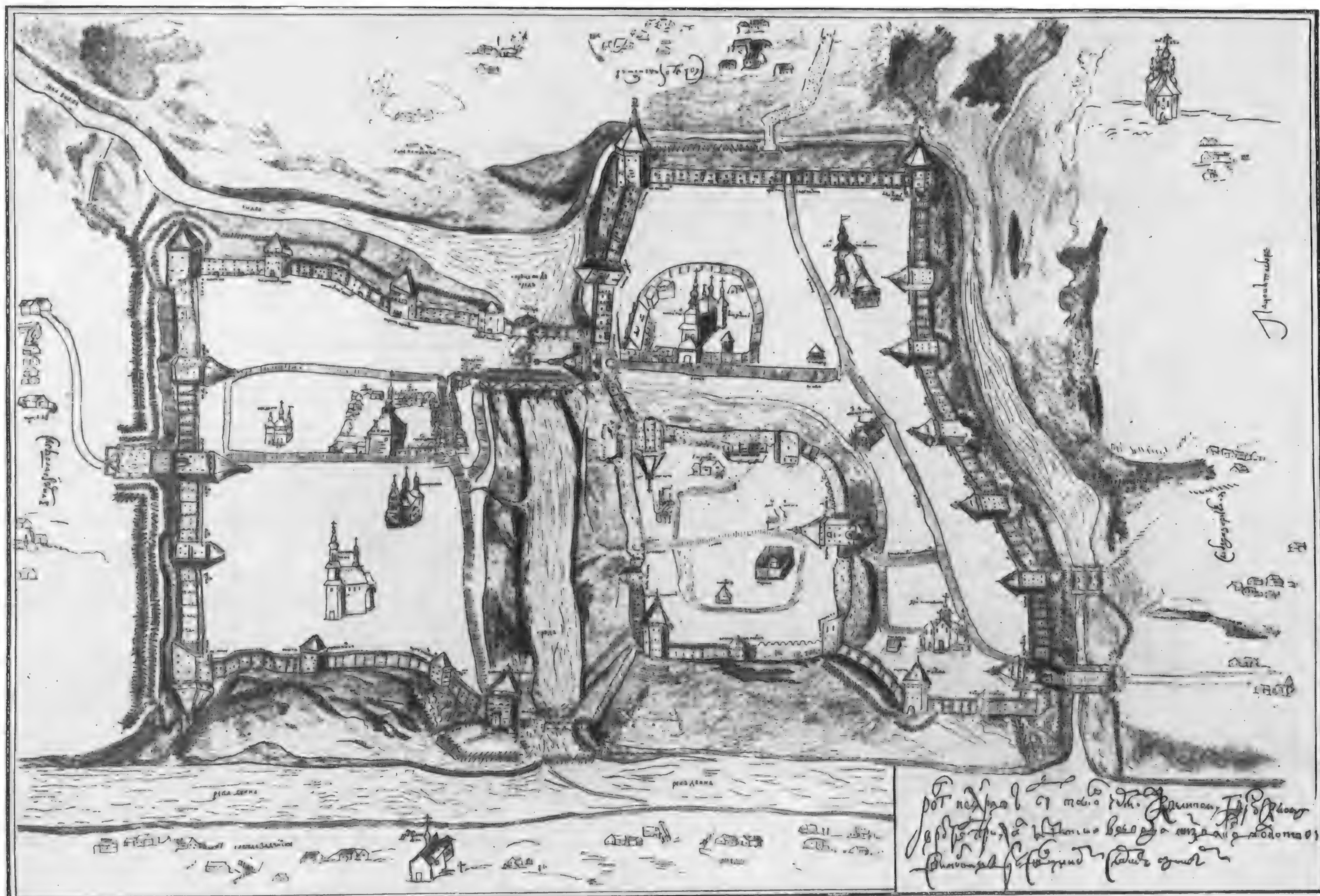
Некоторое представление о мебели этой эпохи дает деревянный стул из Гродненского государственного историко-археологического музея. Характер точеных ножек, рельефные ажурные накладки на спинках и ножках сближают его с дворцовой мебелью Белоруссии и Польши XVI—XVII веков.

Среди художественных изделий резьбы по дереву наиболее тонкими по мастерству и сложными по композиции являются иконостасы православных храмов. В XVI—XVII веках в Белоруссии было создано много иконостасов. Но хорошо сохранился лишь иконостас церкви Николая в Могилеве, сооруженной в 70-х годах XVII века *(илл. 176)*. Очевидно, иконостас был создан чуть позже, а царские врата в конце XVII — начале XVIII века. Этот иконостас — выдающееся произведение искусства, яркое свидетельство талантливости белорусского народа. Он имеет вид прямоугольного щита высотою около 10 метров и состоит из трех ярусов и завершающего козырька. Нижний ярус, простой по форме, состоит из спаренных колонок квадратного сечения. Второй и верхний ярусы скомпонованы из резных ажурных колонок, обвитых побегами, листьями, виноградными гроздьями и увенчанных фигурными капителями, которые несут раскрепованный, покрытый орнаментированными вставками карниз. Сияющие позолотой колонки и карнизы составляют конструктивную основу иконостаса и в то же время образуют главный декоративный мотив, создающий обрамление для икон.

Несколько иной характер имеет резьба царских врат, напоминающих произведение коврового искусства. Пластически осязаемые, подчиненные спокойному ритму орнаментированные формы из стилизованных побегов листьев, лепестков и розеток то плавно стелятся, то создают закругления и зигзаги, то обегают впадины или овальные «окна», предназначенные для икон.

Помимо иконостаса Никольского собора, известны по воспроизведениям, в том числе в печатных изданиях, иконостасы из Могилева, Витебска, Пинска, Орши и других городов. Несколько царских врат хранится в музеях Москвы, Вильнюса, Минска и Варшавы. В Государственном художественном музее БССР хранятся царские врата из Гродно, с рельефными изображениями двух святых и четырех евангелистов, обрамленными причудливым сплетением стеблей с листьями и цветами (конец XVI в., *илл. 177*). Резьба несколько грубовата, но выполнена рукою талантливого мастера.

Интересны царские врата из Минской области, хранящиеся в Государственном историческом музее в Москве. Выполнены они в плоскостной манере. Их ажурная поверхность напоминает кружева народных белорусских мастериц. В орнамент врат введен мотив вазона, широко распространенный в книжной графике и в декоративном ткачестве, что свидетельствует о тесном взаимодействии различных видов прикладного



178. Чертеж города Витебска. Гравюра. 1664 г.

искусства. Близки по композиции к царским вратам Исторического музея в Москве царские врата иконостаса девятиглавой деревянной Ильинской церкви Витебска (XVII—XVIII вв.), оформленные также растительным орнаментом.

В царских вратах пятиглавой деревянной Троицкой церкви в Витебске ощущается нечто новое. Главным мотивом являются здесь также растительные побеги. Но орнамент обогащен изображением символов евангелистов, фигур святых. Весь строй врат более декоративен и динамичен, что в некоторой мере сближает их с алтарями костелов; в композиции, трактовке орнаментальных форм и человеческих фигур чувствуется влияние искусства барокко. Еще более декоративен иконостас Благовещенской церкви в Супрасле. Пышные колонки иконостаса с гирляндами цветов и раскрепованные карнизы вогнутого профиля говорят о победе стиля барокко в резьбе по дереву.

О широком распространении художественной керамики в Белоруссии свидетельствуют многочисленные находки фрагментов керамических изделий в Могилеве, Орше, Гродно, Минске и других местах. В 1941 году на городище в Орше были обнаружены остатки мастерской по производству художественной керамики с фрагментами керамических изделий. К сожалению, они погибли в годы Великой Отечественной войны. Более полно сохранилась керамика, добытая во время археологических раскопок в Гродно.

Ранние образцы изделий художественной керамики Гродно — фрагменты двух плиток XIV—XV веков (Гродненский гос. историко-археологический музей). На одной из них изображен скачущий всадник с обнаженной саблей, на другой — олень с олененком. Оба фрагмента выполнены в плоскостной манере. Фигуры животных и человека даны силуэтно, распластанными на плоскости и обведены грубо положенной контурной линией. Изображение всадника близко гербу Великого княжества Литовского, получившему в последующие столетия распространение как в геральдике, так и в изобразительном искусстве Белоруссии и Литвы.

При раскопках на территории замка в Гродно часто встречались керамические плитки с изображением цветов и растительных побегов. Излюбленным мотивом белорусских керамистов был василек и виноградная лоза. На плитке с васильком, покрытой синей глазурью, в середине изображена розетка цветка, а по полю

разбросаны его побеги. Свободное, как бы случайное размещение побегов, гармоническое сочетание цветов придают этой плитке свежесть и оригинальность.

Наиболее часто художественная керамика применялась в оформлении печей. Одна из подобных печей сохранилась в костеле бернардинского монастыря Слонима (вторая половина XVII в.). На плитках ее изображена темно-зеленая виноградная гроздь, окруженная побегами и листьями.

Не менее широко, чем художественная керамика, было распространено искусство художественной обработки металлов. Особенно высокого уровня оно достигло в Минске, Могилеве, Слуцке, Пинске, Витебске и Гродно.

Во второй половине XVI века в Слуцке по велению князя Ю. Ю. Олелько был создан серебряный крест с надписью «Юрги Юргиевич Олелько княжато Слуцкий» (Минск, Гос. художественный музей БССР), украшенный драгоценными камнями и растительным орнаментом. Интересна также серебряная чаша, принадлежавшая в свое время дочери Юрия Юрьевича Софии (рукописный фонд Вильнюсского университета). Поверхность этой чаши богато украшена гравированным орнаментом, разноцветными вставками, изображающими цветы и растительные побеги, выполненными в технике перегородчатой эмали. Орнамент удачно распределен на позолоченной поверхности чаши, хорошо подчеркивая красоту формы сосуда и гармоничность цветовой гаммы.

В XVII веке получило дальнейшее развитие мастерство штамповки и тиснения. В нашем распоряжении имеется несколько произведений, выполненных в этой технике. Икона «Св. Илья» (бронза) из Ильинской церкви Витебска (Витебский областной краеведческий музей) имеет довольно сложное композиционное построение. В центре изображен пророк Илья на колеснице. Центральную композицию окружают девять овальных клейм с изображением основных эпизодов из жизни Ильи.

В создании окладов икон и книг принимали участие мастера различных специальностей. Таков был оклад «Евангелия» из церкви в Смольянах Оршанского района (местонахождение неизвестно), созданный, как следует из надписи на последней странице книги, мастерами Низовцевым, Пашкевичем и Свиридовым в 1653 году. В центре оклада изображен оранжевый диск солнца с расходящимися во все стороны золотистыми лучами (техника перегородчатой эмали); по четырем сторонам размещены изображения апостолов (техника гравюры); углы оклада закреплены бусинками зерни, обведенными черными орнаментированными жгутиками.

Из сохранившихся изделий художественного ткачества наибольший интерес представляют предметы культа и парадная одежда. Изображения и орнаментальные мотивы на этих изделиях создавались частично в процессе ткачества или же вышивкой шелковыми или золотыми нитками.

В начале нашего столетия в Витебском церковно-археологическом древлехранилище находилось несколько образцов художественного ткачества XVII века, в том числе две плащаницы. Интересный образец «воздуха» был зарисован в середине XIX века художником Д. Струковым. Он был выполнен из льняной материи и вышит золотыми нитками.

Несколько образцов художественного ткачества хранится в Историко-этнографическом музее Гродно. Среди них небольшая шитая иконка с изображением Иоанна Крестителя перед богоматерью с младенцем.

Для обрамления отворотов и краев одежды богатых людей часто применялись шитые золотом и шелком цветные каймы, бордюры и накладки. Типичным образчиком подобного шитья являются рельефная, шитая золотом накладка, хранящаяся в настоящее время в Художественном музее БССР в Минске, и вышитая цветная шелковая кайма Государственного исторического музея в Москве.

На протяжении XIV—XIX веков в зодчестве и изобразительном искусстве Белоруссии были созданы произведения большой художественной ценности. К сожалению, лишь немногие из них сохранились. Но и то, что доступно сейчас изучению, свидетельствует об удивительной художественной одаренности белорусского народа, сумевшего в сложнейших исторических условиях не только сберечь свои художественные традиции, но и значительно обогатить их. Это оказалось возможным потому, что формирование профессионального белорусского искусства происходило в живых и непосредственных связях с искусством народным, откуда оно черпало свои художественные идеи и формы.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

XIII — первая половина XVII века — период утверждения и бурного развития феодализма в Литве. Именно в эти столетия средневековое Литовское государство подчиняет себе многие земли — Белоруссию, почти всю Правобережную Украину, западные русские княжества (Смоленское, Полоцкое, Витебское). Могущество Великого княжества Литовского достигает своего апогея в конце XIV — первой половине XV века, в правление великого князя Витовта. Объединившись с польским королем Ягайло, этот князь нанес сокрушительное поражение Тевтонскому ордену в битве при Грюнвальде (1410), тем самым остановив продвижение крестоносцев на восток. Однако литовские князья не смогли сохранить государство в прежних границах. С течением времени к Польше переходит Подолия, южную часть Украины захватывают крымские татары, в начале XVI века Русь возвращает себе исконные земли, в том числе Смоленск. В 1569 году была заключена Люблинская уния, и в дальнейшем Великое княжество Литовское становится, в сущности, частью Речи Посполитой.

Сложность формирования средневекового Литовского государства, с разноязычным населением, в основном славянским, отразилась на характере его культуры и искусства. Прежде всего здесь имело место самое непосредственное и постоянное взаимодействие различных традиций. Большую роль играла и теснейшая связь Литвы с Западной Европой, особенно после того, как католичество стало в Литве государственной религией. Впрочем, первым литовским князьям была свойственна большая веротерпимость. В белорусских, украинских, русских землях в ту пору православие не преследовалось и мирно сосуществовало с католичеством. Решительные изменения произошли лишь с принятием Люблинской и Брестской уний, когда католичество и униатство стали насаждаться насильственно.

Литовское искусство на протяжении XIII — первой половины XVII века претерпело заметную эволюцию. Со второй половины XIV века в Литве стали утверждаться формы готического искусства. В начале XVI века они постепенно уступают место ренессансным формам, проникавшим с Запада вместе с идеями гуманизма и Реформации. Впрочем, и готика, и Ренессанс получают на литовской почве свои характерные особенности, которые определяются как местными художественными традициями, так и воздействием художественных культур Византии и белорусского, украинского, русского, польского народов.

Непрестанные нападения крестоносцев и меченосцев на Литву требовали укрепления государства. Уже в XIII веке она была застроена несколькими линиями крепостей, часто возникавших на месте городищ общинных землевладельцев или феодальных замков. Планировка этих крепостей подчинялась рельефу городища или местности, а также стратегическим задачам. Об этом свидетельствуют раскопки в Апуоле, Импильтисе, Аукштадварисе, Велионе и других местах, где на территории древних городищ в XIII—XIV веках были сооружены деревянные крепости-замки. Их комплекс состоял из собственно крепости-замка и расположенных неподалеку одного или нескольких форбургóв. Замок являлся архитектурным центром, господствуя над городом или поселком. Площадь замка имела форму овала или эллипса и отличалась большими размерами (до четырех гектаров и больше). До первой половины XIV века главными элементами крепостей были валы и рвы. Позже по верху валов возводились дубовые частоколы или срубные конструкции, которые заканчивались парапетами. Некоторые крепостные замки имели четырехгранные башни неодинаковой высоты с высокой четырехскатной кровлей. Башни придавали выразительность силуэту замка.

С первой половины XIV века повсеместно возникают каменные оборонительные замки. Строительным материалом для самых древних из них был валун. Кирпич начинают широко применять лишь с середины XIV века.

Ранние каменные литовские замки делятся на два типа — единичные и комплексные. Первые встречаются в различных вариантах. Замки, имеющие в плане вид неправильного четырехугольника, были защищены только обводными стенами, внутри которых находился открытый двор. В стенах находились одна высокая сторожевая башня и несколько более низких на углах или посередине стен. Они определяли силуэт замка. Верхние части стен имели бойницы. С внутрен-

179. Замок в Каунасе. Конец XIII — середина XIV в.

ней стороны на высоте бойниц были или кирпичные парапеты или деревянные галереи. Во дворе замка долгое время возводились деревянные сооружения, и только в начале XV века их начали заменять каменными. Со второй половины XV века в обводных стенах, в очертаниях арочных проемов, бойниц и ворот появляются элементы готической архитектуры. Получают готическое решение и сооружения во дворе замков. К описанному типу относятся замки в Каунасе, Медининкай, Эйшишкяй, Лишкява и другие, а также замки в Крево и Лиде, возведенные на земле Нальше. Техника кладки их стен напоминает технику кладки замков Ливонского ордена XIII—XIV веков.

Замок в Медининкай (XIII—XIV вв.) представлял собой в плане неправильный четырехугольник. Его мощные обводные стены были очень высокими. Полосы из красного кирпича, чередовавшиеся с валунами, а также идущие поверху бойницы оживляли плоскости стен, укрепленных четырьмя четырехугольными башнями различной высоты. Последние предназначались для защиты ворот и постов. Башня-донжон находилась в северо-восточном углу. Для сооружения в целом была характерна простота и монументальность.

Среди замков с четырехугольным планом выделялся Каунасский замок (конец XIII — середина XIV в., *илл. 179*), возведенный на месте слияния Немана и Нерис и разрушенный крестоносцами в 1362 году. Судя по археологическим данным, он имел двойные укрепления: основные стены на расстоянии восемнадцати-тридцати метров были окаймлены предзамковыми. Те и другие были без башен. На внешних плоскостях стен, так же, как в замке в Медининкай, проходила двухметровая полоса из красного кирпича, которая контрастировала с оштукатуренной поверхностью. В 1368 году при обновлении и укреплении замка стены стали в два раза толще. В углах были сооружены круглые и четырехугольные башни. В XVI веке юго-западная башня была окружена барбаканом.

Замки второго типа представляли собой сложные комплексы сооружений (замки в Вильнюсе, Новый Тракай, а также построенные литовцами замки в Гродно и Новогрудке). Каменные стены крепостей имели облицовку из красного кирпича и были укреплены башнями. Дворовые каменные постройки примыкали к стенам. Самыми главными в оборонительной системе являлись вильнюсский и тракайский замки.

180. Башня Верхнего замка в Вильнюсе. Конец XIV в.

В XIV веке в Вильнюсе было два замка -- деревянный, разрушенный орденом в 1390 году, и каменный. Комплекс второго состоял из двух частей: верхней и нижней. Верхний замок, помещавшийся на площади городища и имевший форму усеченного конуса, окружала высокая стена с четырьмя башнями и въездными воротами. Новой по форме была западная башня — восьмиугольная, на четырехгранном фундаменте *(илл. 180)*. Несколько позже во дворе замка построили трехэтажный дворец, который примыкал к стене. Плоскости стен оживлялись готическими окнами, на втором и третьем этажах, украшенных профилированными глефами. Комнаты располагались анфиладой. В XIII—XIV веках у подножия Верхнего замка из укрепленного поселения образовался Нижний замок. Он был окружен стеной, валом и рвом. В стене было восемь восьмиугольных и круглых башен и пять въездных ворот. Резиденция Гедимина (фундамент его дворца сохранился) находилась у подножия западной части городища. Близ ее позже были возведены дворец Ягайло и кафедра.

В Озерном крае, в г. Тракай, находятся остатки замка на полуострове (сооружен в середине — второй половине XIV в.) и замок на острове озера Гальве (вторая половина XIV — начало XV в., *илл. 181*).

Первый замок был отделен от суши широким рвом. Его комплекс состоял из форбурга и Верхнего замка. Форбург в своем плане представлял почти правильную трапецию. Обводные стены, сложенные из валунов, были ниже, чем в других замках. На углах и посередине стен высилось десять разного размера четырехугольных башен. В восьми-десяти метрах от обводной стены проходила другая, более низкая стена. Во дворе, недалеко от стены, находилось два здания. Общий план Верхнего замка соответствовал конфигурации полуострова. В центре его двора был расположен двухэтажный дворец в готическом стиле со стрельчатыми окнами.

Замок полуострова повлиял на композицию замка на острове Гальве. В архитектуре последнего ярко проявились готические черты. В центре двора, окруженного обводной стеной, стоял дворец — наиболее выразительное сооружение всего архитектурного ансамбля. Проемы окон были декорированы сложно профилированными глефами, помещения перекрыты сводами с нервюрами, стены украшены росписью, окна имели цветные стекла. Стена форбурга была укреплена четырьмя угловыми башнями. Во дворе находились жилые и хозяйственные здания, соединенные со стеной.

С XIII века в Литве начинают возводиться католические и православные церкви. После официального принятия христианства в 1387 году в стране в основном стали строиться католические храмы. В них совершались не только обряды, но и происходили боярские суды, собрания, а в некоторых помещались школы. Для этих сооружений характерны небольшие размеры и строгая функциональность. Конструкция и формы свидетельствуют об утверждении готического стиля.

В конце XIV — первой половине XV века на литовские храмы стали оказывать влияние замковая архитектура и готические храмы Францисканского ордена и Восточной Пруссии. Их отличают толстые облицованные кирпичом стены. Редко расположенные небольшие окна подчеркивали широкие плоскости стен. Эти плоскости декоративны благодаря красному цвету кирпича, рисунку их кладки, серым швам из извести, а иногда и орнаменту из черного клинкерного кирпича. Характерную для готики вертикальность подчеркивали контрфорсы, высокие двускатные черепичные крыши, расчлененные неглубокими нишами, фронтоны, полуциркульные или стрельчатые окна и двери.

Во второй половине XV — первой половине XVI века храмы, в общем сохраняя старую композиционную основу, приобретают новые черты. Стены становятся выше, а потому менее ощутима их тяжеловесность. Контрфорсы, более выразительные по рисунку, выполняют функцию декоративного элемента. Проемы окон и дверей увеличиваются и получают новое оформление из фасонного кирпича. Стрельчатые, крестовые, звездчатые или ячеистые своды перекрывают внутреннее пространство, в большинстве зальное. Характерная черта плана литовских готических костелов — прямоугольные залы с длинными хорами, которые заканчиваются трехгранной апсидой.

Готические костелы были с одним или тремя нефами. Однонефные храмы, небольшие и чаще всего без башни, имели массивные формы, и в их внутреннем пространстве ширина преобладала над высотой. Первое из известных нам литовских каменных сооружений — костел Миндаугаса в замке Гродно (середина XIII в.). Своим планом и пространственным решением он близок романской часовне св. Георгия в Риге (начало XIII в.). Найденные при раскопках фасонные кирпичи свидетельствуют, что ими были украшены окна и портал костела.

Образцом литовского храма XIV века может служить костел Микалояус (Николая) в Вильнюсе (реставрирован в XVI и XVIII вв.). Он отличался тяжелыми формами. Небольшие окна и вход венчались полуциркульной аркой. Верх храма украшали зубчатые фронтоны. В XVI веке костел был переделан в трехнефный.

На периферии близок костелу Микалояус небольшой однонефный, почти квадратный в плане костел в Запишкисе (середина XVI в.) с более узкими и низкими хорами. Толстые стены его укреплены массивными контрфорсами. Двускатная крыша является важным элементом верктикальной композиции и способствует выразительности силуэта храма. Фасад решен симметрично. Устремленность вверх подчеркнута стрельчатым порталом с прямоугольным обрамлением, а вертикальность стены неглубокими декоративными нишами. Внутренняя часть костела перекрыта плоским деревянным потолком. Хоры связываются с основной частью храма полуциркульной аркой.

Некоторые однонефные костелы имеют восьмиугольные башни. В костелах Витаутаса (1400) и Гертруды (конец XV в.) в Каунасе башня находится в центре фасада, а в костеле Микалояуса в Каунасе (конец XV в.) она расположена не по центральной оси бокового фасада.

Самый знаменитый среди однонефных храмов — костел Онос (Анны) в Вильнюсе (1500—1580 гг.) воплощает лучшие достижения храмовой архитектуры Литвы в эпоху готики *(илл. 182, 183)*. Он имеет длинную высокую центральную часть и две башни, обрамляющие западный фасад, отчего значение последнего необыкновенно возрастает. Его средняя часть привле-

181. Замок на острове озера Гальве в Тракай. Вторая половина XIV — начало XV в.

кает прихотливой линейной и светотеневой игрой, которая возникает благодаря стрельчатым аркам и по-разному профилированным кирпичам. Основным мотивом композиции являются различно профилированные прямоугольники, связывающая их клинообразная арка и вписанная в нее полуциркульная. Венчают фасад пинакли. Вся композиция западного фасада отличается четкостью пропорций. Главный мотив боковых фасадов — стрельчатые окна и контрфорсы — отголосок вертикальных элементов основного фасада.

Одновременно с однонефными в Литве сооружались трехнефные зальные костелы. Размеры их основной части и соотношение с хором были различные. Примером может служить перестроенный в 1419—1430 годах Вильнюсский кафедральный собор. Его внутреннее пространство делилось на три нефа восьмигранными столбами (филяры). Две фасадные башни акцентировали боковые нефы. В XVI веке интерьер упомянутого костела Микалояуса в Вильнюсе тоже был разделен четырьмя столбами на три нефа, а деревянный потолок заменен сводами с сетчатым нервюрным узором.

Иначе решен костел Юргио в Кедайняй (начало XV в.). Он имел стрельчатые окна, простенки между которыми оживлялись пилястрами. Окна хоров были чуть больше остальных. На западном фасаде с треугольным фронтоном находился стрельчатый портал и над ним высокая ниша. Внутреннее пространство костела в Юргио разделялось четырьмя восьмигранными столбами на три нефа и было перекрыто деревянным потолком.

Характерным образцом зрелой готики является костел Юргио в Каунасе (1471, *илл. 184*). Высокие, часто расположенные окна и изящные контрфорсы придают ему легкость.

Самый большой храм в Литве — это Бернардинский костел в Вильнюсе (1500—1516). Он предназначался не только для культовых, но и оборонительных целей, о чем свидетельствуют бойницы в верхней части фасадов, башни по бокам основного, западного, фасада, а также большая башня. Восемь стройных, мягко профилированных столбов делят внутреннее пространство костела на три нефа, направляя взгляд к сводам, подчеркивая вертикальный ритм интерьера. В боковых нефах еще сохранились нервюрные узоры и ячеистые своды. Декоративное решение сводов, игра их узоров характерны для поздней готики Литвы.

182. Костел Онос в Вильнюсе. Окончен в 1580 г.

183. Костел Онос в Вильнюсе. Окончен в 1580 г. Деталь фасада

184. Костел Юргио в Каунасе. 1471 г.

Упомянутая восьмигранная большая башня в бернардинском костеле является одной из самых красивых башен в Литве. По сравнению с восьмигранной башней костела Витаутаса в Каунасе (1400) и другими башнями масса ее гораздо легче. Декоративная выразительность возникает здесь благодаря природным свойствам профилированного кирпича.

После учреждения при великом князе Ольгерде отдельной православной митрополии в Вильнюсе было возведено несколько церквей. Самая древняя из них — церковь Пречистой богоматери (с 1415 г.— собор) была построена в 1346 году для колонии православных жителей Вильнюса и приезжающих русских купцов. По остаткам фундамента и более поздним описаниям можно судить, что в плане она была близка к квадрату и имела купол (очевидно влияние древнерусского зодчества). После 1520 года она получила высокую двускатную кровлю. Во время войн XVII века церковь была разрушена, а в XIX веке на ее месте возведен храм совсем других форм.

Старый план и пространственное решение сохранили, хотя и лишились первоначального вида, церковь Троицы и церковь Николая (возведены около 1514 г.). Их облик был близок готическим храмам. Но тройные полукруглые апсиды свидетельствовали о воздействии древнерусской архитектуры.

Замки и культовые сооружения сыграли большую роль в формировании архитектурного облика литовских городов. Своими силуэтами они выделялись среди гражданских построек города и объединяли их.

Другие постройки Литвы общественного характера имели сходство с жилыми домами. Большой интерес представляет здание сохранившейся в Каунасе конторы местных купцов — так называемый «Дом Перкуно» (Перкуно намас, XV в., *илл. 185*). Фасад двухэтажного здания имеет выразительное готическое оформление. Его венчает ажурный фронтон, красивейший в гражданской архитектуре Литвы. Композиционная основа декорации здания — мотив клинообразной арки из профилированного кирпича (как на фасаде костела Онос в Вильнюсе).

С середины XV века в Вильнюсе и Каунасе на главных улицах и на торговой площади каменные дома начинают вытеснять деревянные. Они были одноэтажные, двухэтажные, а иногда и трехэтажные, с двускатными крышами и мансардными окнами. Иногда их

185. «Дом Перкуно» в Каунасе. XV в.

украшали фронтоны, неглубокие ниши, межэтажные фризы и профилированные карнизы. Окна и входы были арочные. Торговые конторы и другие служебные помещения внутри имели ячеистые или нервюрные звездчатые своды.

В начале XV века после разгрома крестоносцев и экономического укрепления Литвы в стране начинает развиваться изобразительное искусство. При дворце великого князя в Вильнюсе были созданы художественные мастерские. Несколько позже появляются мастерские в монастырях бенедиктинцев, бернардинцев и других. Работ этого времени сохранилось немного. С XII века до конца XIV века в Литве известна мелкая статуарная скульптура. Это фигурки людей (высотой 8—15 см), отлитые в бронзе. Их формы обобщены, пропорции условны, движения, жесты подчеркнуты. Такова статуэтка сидящего мужчины из Кернави (Историко-этнографический музей Литовской ССР). Назначение статуэток окончательно еще не выяснено. Возможно, некоторые из них служили подсвечниками. К этому времени относится и первая каменная скульптура, обобщенно изображающая человеческие фигуры. Одна из таких фигур, решенная плоскостно, найдена в Вилакишкиае (Шедувосский район). На голове ее высечен крест, рука с раздвинутыми пальцами покоится на груди.

В конце XIV—XV веках появляется скульптура, связанная с архитектурой. Над проемом ворот в донжоне Тракайского замка еще до 1936 года существовала консоль в виде головы мальчика. На порталах готических храмов скульптур не было. Однако дверные и оконные рамы некоторых каунасских и вильнюсских гражданских построек иногда украшались барельефными изразцами. Из них же складывались печи и камины. Кроме геометрических и растительных, здесь встречаются изразцы иных рисунков, например изразцы замка Тракайского острова, где изображены сцены охоты, головы туров, мужские игры. В XV веке распространяются изразцы с изображением гербов. Рисунок на них еще несмелый. Возможно, что мастера копировали несохранившиеся работы скульпторов.

Скульптура в храмах была деревянной. Крупные костелы имели статуи мадонны с младенцем, распятия и круглые статуи некоторых святых. Эти статуи создавались в монастырских мастерских. Сохранились только некоторые. Они следуют определенным иконографи-

186. «Тракайская мадонна». Середина XV в. (реставрирована в начале XVII в.)

ческим готическим схемам, но имеют и свои отличия, особенно в решении лиц и атрибутов. В статуе «Мадонны с младенцем» из Велионы, держащей гроздь винограда (вторая половина XV в., Каунасский художественный музей им. М. К. Чурлёниса, *илл. 187*), лица матери и младенца сосредоточенны. У ног мадонны изображен полумесяц с головой молодого мужчины. Черты его лица ярко индивидуализированы. Возможно, это портрет ваятеля.

Много общего с велионской «Мадонной» имеет композиция «Воскресший Христос» из костела Кретинги. В «Мадонне с грушей» (местонахождение неизвестно; до 1941 г.— в Музее церковного искусства в Каунасе), созданной несколько позже, обращают на себя внимание индивидуальность черт лица, естественность движения, сложное расположение складок одежды.

В XV веке появляются и барельефы. Тонкость пластических нюансов отличает барельеф «Отшельник» (местонахождение неизвестно; до 1941 г.— в Музее церковного искусства в Каунасе).

В XV столетии возникают и первые известные нам произведения литовской живописи. Прежде всего это стенопись.

Сохранившиеся фрагменты фресок в колокольне Вильнюсской кафедры (начало века) свидетельствуют о том, что парадные помещения Нижнего замка были украшены росписью. Мастера литовской монументальной живописи конца XIV века были известны и в Польше. По мнению некоторых польских исследователей, во дворце великого князя и в городе Вильнюсе работали живописцы литовской, украинской, белорусской национальностей (в их числе можно указать работавшего позже в Кракове Иокубаса Жальтиса). Живопись этих мастеров связана с искусством Сербии и Болгарии. Возможно, что она пришла в Литву через Галичскую землю и приобрела здесь местные черты, которые заметны в стенной росписи замка Тракайского острова (начало XV в.). Винцас Смокаускис в 1822 году и Иежи Гоппен в 1933 году скопировали ее остатки. Роспись была светской по своим сюжетам и посвящена, видимо, жизни великого князя Витовта. Сохранившиеся сцены очень непосредственно передают отдельные эпизоды из жизни княжеского двора. Формы обобщенные, композиционный ритм спокойный, плавный. На одном из фрагментов росписи — изображение великого князя. Длинная тяжелая одежда усиливает впечатление монументальности. Та же самая фигура встречается и в групповых композициях, на одной из которых представлен прием послов. Напротив сидящего владыки свободно располагаются четыре фигуры, частично прикрывающие друг друга, что создает впечатление большого числа людей. Эта композиция выполнена в теплой гамме фиолетово-красных, оранжевых, желтых и зеленоватых тонов. Она принадлежит, видимо, другому живописцу, так как силуэты фигур здесь отличаются большей плавностью, их объем выявлен убедительнее. Среди росписей — медальон с погрудным изображением. Фигура с нимбом, возможно, являлась изображением какого-то святого — покровителя замка.

Очевидно, немалое место в дворцовой росписи занимала декоративная живопись. Сохранилось фрагментарное изображение рога. По этому фрагменту можно заключить, что подобные изображения, декорированные ромбами, черточками, сдвоенными точками, украшали верхнюю часть оконных ниш. В орнаментальных украшениях встречается мотив елочки, широко распространенный в народном литовском искусстве.

Станковая живопись Литвы в стилистическом отношении была более сложной, чем стенопись. Это было связано с тем, что наряду с византийско-русской в XV веке стала распространяться и западная готическая живопись. В монастырских мастерских Вильнюса создавались картины для алтарей и миниатюры рукописных книг. Образцом этой живописи являются «Мадонна с младенцем» из костела г. Алитус и «Тракайская мадонна» (середина XV в., Вильнюс, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 186*). Выразительны лица и руки в «Тракайской мадонне». Фон картины позолоченный, со слегка выступающими готическими растительными мотивами.

Гораздо большее представление мы имеем о миниатюре, несомненно связанной с народными художественными вкусами. В Литве славилась славянская и западная готическая миниатюры. Раньше появилась славянская. Первая рукописная книга с миниатюрами — так называемое «Лаврушево евангелие» (начало XIV в., Краков, Библиотека Чарторыйских, *илл. 188*), содержащая восемнадцать миниатюр, возникла под

187. Мадонна с младенцем. Деревянная скульптура. Вторая половина XV в.

влиянием византийского искусства. В одних композициях фигуры объемно моделированы, в других — господствует линейная система. В первом случае заслуживает внимания изображение Михаила Архангела, во втором — изображение Христа; в ясных чертах его лица чувствуются отзвуки античной красоты.

Во второй половине XIV—XV веках миниатюра развивается очень интенсивно. Художники стремятся к тому, чтобы графическое оформление книги и отдельного листа было единым и цельным. Основное внимание уделяется инициалам, их декоративности. Только в некоторых рукописных книгах имеются заставки и фигурные изображения.

В это время преобладают иллюстрированные книги, написанные по-латыни. Больше всего сохранилось песенников XV — начала XVI века. Они декорировались только инициалами, порой занимающими до одной трети листа, сложными по рисунку и красочным сочетаниям. К ним относятся и фигурные инициалы, связанные с содержанием текста. В другой группе рукописей инициалы меньше, орнаментика их проще, художники часто ограничиваются двумя контрастными цветами.

188. Миниатюра из «Лаврушева евангелия». Начало XIV в.

Характернейший образец литовской миниатюры — украшение «Песенника» конца XV века (Вильнюс, Библиотека АН Литовской ССР, *илл. 189*). Одни инициалы отличаются здесь конструктивной ясностью и четкостью, другие — динамичностью орнаментальных композиций. Трудно установить в этих инициалах твердый принцип колористического решения — красный цвет сочетается с зеленым, синий с вишневым, розовый с светло-зеленым, розовый с фиолетовым и зеленым. От обрамленных рамкой инициалов к полям книги устремляются свободные линии или растительные декоративные мотивы, иногда они обрамляют текст «Песенника» с трех сторон.

Фрагменты песенников конца XV века, находящихся в вильнюсской университетской библиотеке, имеют фигурные инициалы.

Заметно отличались на территории Литвы миниатюры славянской книги, которая развивалась под влиянием болгарских и новгородских рукописей. Инициалы этих книг по сравнению с инициалами латинских манускриптов скромнее и меньше по размерам. Зато здесь нередки очень нарядные заставки. В инициалах и заставках преобладает мотив плетенки. В некоторых книгах он тесно связан с мотивами животного мира и представляет собой литовский вариант тератологического орнамента. Ярким памятником такого рода рукописей является «Евангелие» XIV века (Библиотека АН Литовской ССР). В его инициалах — изображение фантастических птичьих и звериных, а иногда человеческих фигур. Эти фигурки причудливо сочетаются с плетенкой или растительными мотивами. Выразительность орнаментальных композиций усиливается благодаря раскраске. Контурная линия обычно красная с желтой тенью с внутренней стороны, фоном служит зеленая или синяя краска.

В книге «Беседы Григория папы Римского» (начало XV в., Библиотека АН Литовской ССР) особенно изящна заставка. Изображения птиц переплетаются здесь с мотивами лент, заканчивающихся птичьими головками. Все элементы композиций симметричны.

В миниатюре XV века начинают появляться западные элементы, которые сочетаются со славянскими. «Евангелие напрестольное» (середина XV в., Библиотека АН Литовской ССР) в своих заголовках и инициалах содержит распространенные в готическом искусстве изображения короны монарха, трехлепестковой лилии, переплетенные стебельки шиповника. В «Евангелии Сапеги» (конец XV в., Библиотека АН Литовской ССР) представлены и миниатюры с изображением четырех евангелистов. Евангелист Матфей изображен в сложном движении. Его зеленая одежда и золотой фон создают звучный цветовой аккорд.

Сохранившиеся произведения декоративно-прикладного искусства свидетельствуют о том, что в XIII — начале XVI века литовские художественные ремесла мало чем отличались от ремесел соседних стран. С середины XV века здесь также начинает проявляться готический стиль.

Большое распространение в Литве получила художественная обработка цветного и черного металла. Производство ювелирных изделий имело здесь многовековые традиции. Их обогатили в XIV веке мастера из Нюрнберга, Данцига, Кенигсберга и других городов Германии.

Одну группу ювелирных изделий составляла столовая посуда. В коллекции вельможи Александра Солтана были серебряные и позолоченные бокалы, кувшины, ковши с золотыми ободками, серебряные ложки. На посуде, декоративных вазах и ларцах гравировались гербы, растительные и геометрические орнаменты.

Вторая группа ювелирных изделий — это украшения, имеющие глубокие местные традиции. Любимым украшением были витые и плетеные шейные гривны. Иногда шейные гривны составляли ансамбль с фибулами подковообразной формы и браслетами, которые заканчивались головками ужей и были выполнены в такой же технике. В фибулах глубокие тени контрастируют с плоскостными головками ужей, в которых подчеркнуты раскрытая пасть и впадины глаз. Иногда головки животных в этих фибулах имели глаза из цветного камня, что придавало им особенную выразительность. Отдельную группу составляли фибулы с подвесками, как, например, фибула Румшишкиса с подвесками в виде лошадиных голов и колокольчиков.

Третью группу ювелирных изделий образуют культовые предметы. Внимания заслуживают чаши и дароносицы, имеющие сложное готическое решение. В 1464 году в дар вильнюсским бернардинцам была преподнесена дароносица в виде готической часовни. По сравнению с ней дароносица Вильнюсской кафедры (начало XVI в.) кажется менее цельной. Украшают дароносицу человеческие фигурки и различные декоративные элементы.

С искусством ювелиров тесно связано украшение парадного оружия и снаряжения воинов. Среди предметов, принадлежавших вельможе Альберту Гоштаутасу (вторая половина XV в.), были серебряные доспехи, инкрустированные золотом, мечи и другое оружие, украшенное орнаментом и драгоценными камнями.

У менее знатных воинов рукоятки мечей и ножей, а также ножны украшались серебряной плетенкой, а иногда драгоценными камнями. Особенно нарядны были ремни — они покрывались бронзовыми или серебряными пластинками, кистями, гвоздями, головки которых создавали геометрический узор. Золотых дел мастера украшали и снаряжение коня — уздечки, седла, стремена, попоны. Самыми нарядными были уздечки. Их декорировали орнаментированными пластинками, стилизованными головками животных.

Древние традиции имеют керамические изделия Литвы. В XIII—XIV веках лепили горшки различных размеров и пропорций. Шейка и плечики сосудов украшались волнистыми и прямыми линиями или широкой ромбовидной каймой. В XIV—XV веках появляются рельефные и штампованные орнаменты, а в конце XV века — полихромная глазурованная посуда.

С XIII века производится и многоцветная ткань с геометрическим узором. Особенно ценились ткани с вткаными бронзовыми цепочками и спиралями. Кроме местных тканей, для выходной одежды употребляли привозные: бархат, сукно, шелк. Импортные ткани стимулировали развитие местного производства.

В начале XVI века на смену готике приходит Ренессанс. Большое значение для распространения ренессансных форм имело развитие городов, проникновение в Литву западноевропейской культуры и науки. Борьба купцов и ремесленников против церковных феодалов постепенно подготавливает движение Реформации. Реформаторов поддерживали иногда и представители правящего класса, так как католическая церковь стремилась подчинить литовских феодалов. Когда в результате Люблинской унии была упразднена государственная самостоятельность Литвы, большое значение приобрела защита литовского языка и культуры.

189. Лист из «Песенника». Конец XV в.

С первых десятилетий XVI века ренессансный стиль в литовской архитектуре развивается под влиянием итальянского, а позже нидерландского и немецкого зодчества, сохраняя вместе с тем местные особенности. Почти все ренессансные сооружения впоследствии были перестроены. Судя по сохранившимся, очевидно, что строители стремились к ясности форм, симметрии, композиционной цельности. Стены теперь штукатурятся. Полуциркульная арка сменяется четырехугольными проемами. Правда, сохраняются приспособленные к местным климатическим условиям высокие крыши в церквах и более низкие во дворцах. В покрытия дворцов вводятся аттики, плоскости которых оживляются пилястрами и «слепыми» аркадами. Появляются ордерные колонны, однако ордер в литовской архитектуре широко не распространяется.

Своеобразие литовской архитектуры в большой степени определяется работой местных каменщиков. Усваивая принцип итальянской и нидерландской ренессансной архитектуры через иностранных мастеров, работающих в Литве, они начинают проектировать и строить самостоятельно.

По числу жителей столица Великого княжества Литовского не уступала большим городам Европы. Во второй половине XV века центральные улицы Вильнюса застраиваются каменными домами. В начале XVI века город имел радиальное расположение улиц. На структуру ранее сложившихся литовских городов Ренессанс заметного влияния не оказал. Идеи ренессансной городской планировки можно обнаружить в XVI веке лишь в начинающих формироваться городах, например в г. Биржай. Как свидетельствует панорамный вид города, выполненный на рубеже XVI—XVII веков художником Томасом Маковским, центральная часть была разделена прямыми улицами на четырехугольные кварталы, окружавшие торговую площадь, где находилась ратуша — широкое каменное двухэтажное базиликальное сооружение, увенчанное башней. Город опоясывался оборонительной стеной с воротами и башнями. Костел стоял на окраине города и был обнесен отдельной стеной.

190. Бернардин Зенобий (?). Надгробная плита Альберта Гоштаутаса. 1539—1540 гг.

Основу литовских городов составляли жилые дома, возникшие еще в период готики. В XVI веке обращается большое внимание на их внешнюю представительность и удобство помещений. Основным акцентом фасадов становятся въезды, порталы, фронтоны.

В архитектуре литовского Ренессанса видное место занимали замки-резиденции. Постоянная угроза нашествий крымских татар заставляла заботиться об их обороноспособности. Эти сооружения имели в известной степени крепостной характер и наследовали много черт более раннего крепостного зодчества. Поэтому именно в их архитектуре происходит дальнейшее развитие местных традиций. Эти замки строятся на холмах и равнинах, опоясываются валами и многоводными рвами. Их четырехугольный план восходит к замкам, возведенным на равнинах (ранний Каунасский замок). Черта, характерная для Ренессанса: выступающие башни с бойницами строятся симметрично, по четырем углам крепостной стены. Таковы замки в Геранайняй, Альшенай и дворец Гайценишкяй.

Замок-резиденция в Геранайняй, сохранившийся в развалинах, строился для вильнюсского воеводы Альберта Гоштаутаса. К этому времени уже стоял каменный замок. В 1519—1529 годах архитектор Мисиел укрепил его валы каменными обводными стенами и круглыми выступающими башнями по углам. Посредине просторного двора он построил двухэтажный четырехугольный в плане дворец, также с круглыми выступающими башнями по углам и внутренним двором. Лаконичные плоскости стен оживляли арочные проемы окон. Дворец был оштукатурен. Нижние части обводных стен были сложены из камня, верхние — из кирпича, как в замке Медининкай. Широкий ров, ручейки и болота создавали впечатление, будто замок расположен на острове.

Замок-резиденция в Альшенай (конец XVI в.) отличается тем, что в нем нет валов и обводных стен. Его охраняют только ручей Альша, пруды и канал. В западный корпус этого четырехугольного дворца включен костел. Башни здесь шестигранной формы и заканчиваются остроконечной крышей. Не исключено, что на формы замка оказала влияние нидерландская архитектура, так как в это время в Вильнюсе жили и работали голландские зодчие И. ван Лаер и П. Нонгарт. Последний в 1611—1612 годах в своем имении в Гайценишкяй построил однокорпусный двухэтажный дворец с башнями по углам. Прямоугольный ризалит, помещенный на оси фасада, подчеркивал симметричную композицию сооружения.

По образцу итальянских замков-бастионов был возведен Биржайский замок Радзивилла (1575—1589).

191. Надгробный памятник Станислава Радзивилла. 1618—1621 гг.

192. Портрет Миколаса Шимковича XVI в.

193. Джованни дель Монте. Портрет Повиласа Альшенишкиса. 1550 г.

В войнах 1625—1654 годов замок был разрушен и опять отстроен. На основании гравюры Маковского (1613) и археологических раскопок можно составить представление о том, каким был замок первоначально. Важное значение имели валы с выступающими углами и бастионами; их окружали глубокие рвы. Верхняя часть каменной стены образовывала бруствер. На острых углах бастиона и на валах находились наблюдательные башенки, оживлявшие силуэт замка. В бастионах находились двух- и трехэтажные казематы. Верхнюю часть бастионов оживляли зубчатые брустверы, а плоскости стен — бойницы. Важным художественным компонентом замка были двухэтажные ворота, увенчанные шпилем. Среди сооружений двора выделялись трехэтажный дворец и костел.

Интересны развалины более позднего замка 1663—1669 годов, возведенного по проекту местного архитектора Теофиля Спиновскиса еще в духе Ренессанса. Величественно выглядели его двухэтажные ворота с открытыми лоджиями, украшенные декоративной скульптурой, деревянной резьбой и живописью. Находившийся внутри двора дворец был двухэтажным с трехэтажными ризалитами по бокам. Основной корпус имел открытые аркады, невысокую двускатную крышу с мансардными окнами и декоративными дымоходами. Ризалиты были увенчаны четырехскатной кровлей и башенками со шпилями.

194. «Мадонна Сапеги» из костела Миколо в Вильнюсе. Около 1518 г.

Среди замков-резиденций наиболее известным является вильнюсский Нижний замок. В XIX веке он был разрушен, поэтому его первоначальный облик можно воссоздать лишь по археологическим исследованиям и иконографическому материалу. Перестройка старого дворца (архитектор неизвестен) была закончена до 1530 года. В плане он представлял собой вытянутый четырехугольник и состоял из четырех корпусов с внутренним двором. Каждая часть трехэтажного дворца имела свои отличия. Завершающая часть стен образовывала высокий аттик, плоскость которого была расчленена пилястрами с арками и бойницами. Ряды окон были сгруппированы очень свободно. В южной части находился портал, который располагался асимметрично по отношению к фасаду. Двор, видимо, окружали аркады.

Другие постройки — кафедральный собор, замковый костел, жестоко пострадавшие от пожара 1530 года, были сооружены итальянцами — представителями тосканской школы Мария Падовано и Бартоломеусом Беррецци, а также сиенцем Джованни Цинни. За работами следил строитель Вильнюса Фридрих Уншерфт.

Отдельную группу замков-резиденций составляют замки на берегах Немана. Они не имеют ни рвов, ни валов, ни обводных стен и тесно связаны с окружающим ландшафтом. Самые характерные — замок в Раудоне, возведенный в конце XVI века по заказу богатого лесоторговца Кришпиена Киршенштейна, и замок в Панемуне купца Януша Эперша (1604—1610, архитектор Петр Нонгарт). Эти замки сохранились до наших дней, но композиция их фасадов, стрельчатые окна и некоторые детали были позже изменены. Двухэтажный замок в Панемуне состоял из трех корпусов, расположенных вокруг четырехугольного двора; с четвертой стороны этот двор закрывала стена. По углам дворца возвышались круглые оборонительные башни. В силуэте замка в Раудоне главная роль принадлежала большой башне.

Наряду с замками возводились и дворцы. Среди них следует упомянуть дворец Сиесику (около 1517 г.) — прямоугольное здание с башнями по углам, дворец Раудондвариса (первая половина XVII в.), имеющий лишь одну башню, и, наконец, дворец Януша Радзивилла в Вильнюсе (закончен в 1600 г.), представляющий собой ансамбль из четырех двухэтажных корпусов, объединенных трехэтажными павильонами с позолоченными куполами. Несколько иного характера здания вильнюсской Академии (1584—1603, архитектор Повилас Бокша). Вокруг четырехугольных дворцов здесь были расположены двухэтажные корпуса с открытыми галереями в духе северного Ренессанса. Близкое решение имеет и общежитие Академии (1582—1622).

Ренессансные черты не могли получить широкого распространения в архитектуре литовских храмов из-за религиозной борьбы. Католическое духовенство до середины XVI века ориентировалось на готику, а с третьего десятилетия XVII века, объединившись с иезуитами, стало склоняться к барочной архитектуре.

195. Мадонна капеллы ворот Аушрос в Вильнюсе. Около 1550 г.

В XVI веке строились храмы католиков, евангелистов, реформаторов и униатов, архитектурные решения которых мало чем отличались друг от друга. На периферии эти храмы сооружали местные мастера. Чаще всего это однонефные церкви разных размеров — от небольшого пятистенного костела в Пашушвис до шяуляйского храма с достаточно сложным решением.

Некоторые храмы сохраняют в очертаниях оконных и дверных проемов и в некоторых других деталях элементы готики. На углах основных фасадов иногда помещаются круглые башенки (костелы в Симна, Камаяй, вильнюсские храмы Миколо, Стяпоно, костел кальвинистов в Кедайняй и др.). Их самые характерные декоративные мотивы — глухие арки, членящие плоскости стен, фронтоны, аттики. В капителях пилястров иногда встречается мотив стилизованных веток руты. Карнизы легкие, с несложным профилем.

В конце XVI века построен оригинальный ренессансный костел в Сморгонях (на территории Белоруссии). Это центрическое, восьмиугольное в плане сооружение. С традициями вильнюсской ренессансной архитектуры его связывает примыкающая к стене круглая башенка и аттик.

Многие ренессансные костелы в результате позднейших переделок получили очень своеобразное решение. Так, в костеле Симна (первая половина XVI в.) новые формы органично связаны со старыми. Костел

196. Николо Андреа Фленсбургский. Портрет Станислава Сабины. Гравюра на дереве

был однонефным и представлял в плане четырехугольник. После расширения в 1737—1742 годах он становится трехнефным с пятигранной апсидой.

От этой эпохи сохранилась еще одна группа храмов, для которых характерно наличие башни на главном фасаде. Эта башня контрастирует с горизонтальной массой сооружения и придает храму величественность (евангелические храмы в Кельме и Сесикай, католический — в Велюоне, бывший храм униатов в Круонисе, католический костел в Шяуляй и др.). Храм в Кельме (1610—1615) с четырехугольной башней отличается лаконизмом форм, простотой и ясностью пространственного решения. Костел Пятро ир Повило (Петра и Павла) в Шяуляй (1595—1625) имеет план в виде латинского креста. В его величественном силуэте доминирует восьмигранная башня. По краям западного фасада находятся башенки-эркеры с бойницами. Для укрепления внешних и внутренних стен и художественного их оформления зодчий применил пилястры, которые образуют декоративные аркады. Характерной особенностью костела являются двойные окна. Верхние круглые окна служат для освещения внутренней галереи, которая опоясывает весь костел.

Новаторские тенденции в архитектуре этой группы храмов проявляются особенно ярко в костеле в Круонисе (около 1600 г.). Его венчает изящный купол, возвышающийся над пересечением трансепта и центрального нефа.

В период утверждения в архитектуре ренессансных форм крупные феодалы были заказчиками храмов, являвшихся своеобразными мемориальными сооружениями. Костел Миколо в Вильнюсе (1594—1625) был мемориальным храмом Сапеги. Это однонефная церковь, перекрытая цилиндрическим сводом со стуковыми узорами. Стены внутри декорированы сильно выступающими пилястрами, трехступенчатый алтарь из черного, зеленого и коричневого мрамора выделяется на светлых стенах.

Костел кальвинистов в Кейдайняй (1629) демонстрировал величие и власть Радзивиллов. Среди других сооружений он выделяется членением фасадов пилястрами, на три четверти выступающими и наверху объединенными арками. Внутреннее однонефное пространство очень живописно благодаря хорам; их поддерживают арки, опирающиеся на пилоны.

О позднеренессансных тенденциях свидетельствует трехнефный базиликальный костел Всех святых в Вильнюсе (1620—1631). Он лишен башни. Зато его фасад украшен фронтоном. Фронтон и аттик имеются также на фасаде Рикантайского костела кальвинистов (середина XVII в.).

В начале XVII века усиливается католическая реакция. В ренессансных костелах все сильнее проявляются готические реминисценции. Так, костел в Скаруляй (1620—1622) своими декоративными элементами близок ренессансным формам, но его планово-объемное решение больше напоминает готику.

Одновременно с ренессансной архитектурой в зодчестве Литвы возникает барочное направление. Костел Казимеро в Вильнюсе (1604—1618, подвергался реконструкции в 1655, 1749 гг.) получает композиционное решение в виде латинского креста, близкое церкви Иль Джезу в Риме. Но в 1618 году в архитектуре этого храма еще очень отчетливо проявлялись

позднеренессансные традиции. Внутри господствовали готические пропорции, строители отказались от боковых капелл, своды ризницы были украшены ренессансным геометрическим орнаментом. Западный плоский фасад фланкировали две башни, боковые фасады имели большие контрфорсы. Барочное оформление костел получил во время реконструкции.

Формы переходные от Ренессанса к барокко характерны для капеллы Казимеро (1624) при вильнюсском кафедральном соборе.

В изобразительном искусстве, так же как в архитектуре, начинают проявляться новые ренессансные черты уже в первые десятилетия XVI века. В скульптуре, живописи, графике развивается портрет. Распространение получают надгробные памятники. Типографии Вильнюса и соседней Пруссии дали начало печатной книге и графике.

В скульптуре преобладали надгробные памятники из мрамора или песчаника. Новым явлением были надгробные памятники с портретной фигурой умершего. Их создавали иностранные художники при помощи местных мастеров по обработке камня. Самый ранний из сохранившихся памятников — плита Альберта Гоштаутаса, канцлера Великого княжества Литовского (1539—1540, Вильнюс, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 190*), созданная Бернардином Зенобием (?). Это лучший образец литовской ренессансной скульптуры. Монументальная трактовка фигуры усопшего сочетается с декоративным решением обрамления.

Новую композиционную схему имеет плита надгробного памятника Повиласа Альшенишкиса. Епископ лежит на боку, опершись головой на руку. Плиту создавали, вероятно, два скульптора. Голова и рука, держащая книгу, очень выразительны, другие части скульптуры гораздо более схематичны.

Образцом надгробного памятника в виде стенной плиты является памятник Теодора Богдана Огинскиса, созданный неизвестным художником во второй половине XVI века (Круонский костел). Фигура лежащего рыцаря мягко моделирована. Несмотря на невысокий рельеф, скульптором достигнута иллюзия глубины.

На рубеже XVI—XVII веков создаются надгробные памятники с круглыми фигурами. К ним принадлежит памятник Станислава Радзивилла (1618—1621, Бернардинский костел, *илл. 191*) работы мастерской фламандца Вильгельма ван ден Блока, памятник Петраса Веселовскиса (1635) неизвестного скульптора и другие.

В XVI веке в Литве появляется деревянная портретная скульптура. В Каунасском художественном музее хранятся бюсты гуманистов и реформаторов Симонаса Сиренюса и Адомаса Фрейтага, созданные около 1647 года. Эти бюсты отличаются остротой метко схваченных черт, большой жизненной достоверно-

197. Тайная вечеря. Барельеф. 1590 г.

198. Риза из Бернардинского костела в Вильнюсе. Конец XV в.

стью. Пластически очень тонко решены двери костела Кретинги (1615). Их украшают портретные изображения, маски, картуши с гербами, орнаменты.

Во второй половине столетия развивается также декоративная резьба по дереву и композиционная деревянная скульптура. Так, до нашего времени сохранились амвоны с орнаментальной резьбой и скульптурами в костелах Шядувы, Кретинги, Сесикай, частично в Кедайняй.

Скульптурные работы в металле выполняли некоторые цеховые золотых дел мастера. С 1545 года в Вильнюсе при Монетном дворе развивается искусство портретных медалей.

В живописи на первое место выходит станковая картина. Стенная роспись и книжная миниатюра теряют свое значение. Художники пишут на деревянных и медных досках, на полотне и на флагах; появляется эмалевая живопись. Живописные произведения вывешиваются в общественных местах — на башнях городских ворот, над захоронениями. Так, в Вильнюсе на воротной башне Медининкай в начале XVI века висела картина, изображающая богоматерь, а на башне Тракайских ворот в начале XVII века — четыре картины. Вайтекус Гоштаутас в завещании высказал пожелание, чтобы над его могилой поместили изображение Марии, украшенное драгоценными камнями.

В XVI — начале XVII века в Вильнюсе работают живописцы Пранцишкус, Микита, Фердинандас, Герадас, Стяпонас Капочюс и другие. Из приезжих — немец Эдрык. Долгое время в Вильнюсе жил выходец с Рейна Антон Видт, который был придворным художником и картографом. Ему принадлежит картина «Охота на зубров» (1545) и «Турнир рыцарей» (1546). В это же время он, очевидно, писал портреты польского короля и великого князя литовского Сигизмунда Августа и Варвары Радзивилл. Позже, в 1557 году, он создал портреты сестры Сигизмунда.

В середине XVI века портрет становится самым популярным жанром живописи. Примером могут служить портреты епископов Повиласа Альшенишкиса (1550 г., Вильнюс, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 193*) и Меркеля Гедрайтиса. В портрете Альшенишкиса художник Джованни дель Монте изображает человека умного, волевого, уверенного в себе. В портрете Меркеля Гедрайтиса его автор, неизвестный художник, передает и осанкой, и жестом руки характерный облик епископа-проповедника.

Весьма интересен портрет дворянина Миколы Шимковича работы неизвестного художника (XVI в., Каунасский гос. художественный музей им. М. К. Чюрлёниса, *илл. 192*), в котором автор сумел передать честолюбивый характер своей модели. Близок этому произведению портрет гетмана Кароля Ходкевича.

В XVI веке получает некоторое развитие и историко-батальный жанр. Так, Абрагам ван Вестервельт, участвовавший в военных походах с Ианушом Радзивиллом, создал большой цикл батальных картин: «Прибытие гетмана Радзивилла в Киев» и другие.

Среди алтарных композиций очень мало многофигурных. Излюбленный сюжет — изображение мадонны. Некоторые из такого рода композиций сохранились в костелах Вильнюса, Рудининкай, Новый Тракай. Самая древняя из них «Мадонна Сапеги» (около 1518 г., местонахождение неизвестно, *илл. 194*). На золотом, украшенном ренессансными орнаментами фоне изображена стоящая мадонна с младенцем, окруженная святыми и ангелами. Взоры матери и ребенка обращены к зрителю. Лица индивидуализированы и близки к местному типу.

Большой выразительностью отличается «Мадонна» капеллы ворот Аушрос в Вильнюсе (около 1550 г., *илл. 195*). Фигура богоматери изображена в рост человека и написана темперой на дубовой доске. Картина, выполненная неизвестным вильнюсским художником, демонстрирует сочетания итальянских и византийско-русских форм. Хорошо передано в образе Марии глубокое раздумье.

К направлению, связанному с западноевропейской живописью, относится «Святое семейство» костела в Рудининкай (вторая половина XVI в.); фон картины

рельефный (прием характерный и для белорусских икон).

В русско-византийском стиле выполнено изображение Марии из деисуса (XVI в., Вильнюс, Художественный музей Литовской ССР). Выразителен силуэт Марии, изображенной на золотом рельефном фоне, ритмично переданы движение и складки одежды.

В религиозных картинах этого направления, созданных на рубеже XVI—XVII веков, форма тщательно моделируется, лица становятся выразительнее, движения естественнее, нейтральный темно-коричневый фон сообщает единство колористическому строю произведений.

В период Ренессанса в Литве широко распространилась живопись на стекле. Ею занимались мастера цеха стекольщиков.

Образцов стенной росписи и сграффито сохранилось немного. Некоторое представление об орнаментальных сграффито дают фрагменты на фасаде дома № 84 по ул. Горького в Вильнюсе. Можно только предполагать, что во фресковой живописи существовало два направления. Стенная роспись костела Миколо и частично роспись церкви Ионо в Вильнюсе была выполнена в духе итальянского Возрождения, а росписи старого костела в Старом Тракай, судя по остаткам бернардинского монастыря,— в духе местной школы. Из литовских мастеров стенной росписи до нас дошло имя Мартинаса Остраускаса, который работал над фресками вильнюсского Нижнего замка (не сохранились).

С распространением печатной книги в Литве развивается резьба по дереву. На рубеже XVI—XVII веков она становится самым популярным и самым народным видом изобразительного искусства. В начале XVII века появляется гравировка по меди.

Ксилография была связана с печатной книгой как религиозного, так и светского содержания. Об авторах гравюр мы знаем мало. Тем более, что популярные композиции копировались многими граверами.

Первые печатные и художественно оформленные книги в Литве появились в результате деятельности Георгия (Франциска) Скорины, приехавшего из Праги в Вильнюс в 1525 году и первым издавшего две книги, инициалы и заставки которых были созданы вильнюсскими мастерами. Поощренные им протестанты Литвы, обосновавшиеся в Кенигсберге, в 1547 году начинают издавать религиозные книги на литовском языке для крестьян, проживавших в Литве и Восточной Пруссии. В 1574 году приехавший из Москвы в Литву печатник Петр Мстиславец возобновляет в Вильнюсе издание славянских и русских книг, начатое Скориной. С 1576 года много книг на латинском, польском и литовском языках издают иезуиты.

В первой книге Мартинаса Мажвидаса «Простые слова катехизиса» (1547) иллюстрирован только титульный лист. Виньетка состоит из рамки, декорированной растительными мотивами, под ней рог изобилия с фигурками путти. Рисунок рамки отличается смелостью, свободой. Менее удачна компоновка текста в рамке. В виньетке «Песенника» Мажвидаса (1570) изображены беседующие фигуры и сцены обучения детей. Рисунки на бытовые темы в тексте встречаются в «Постилле» Ионаса Бреткунаса (1591).

Печатники Литвы в оформлении книг следовали в основном книгам Скорины и кенигсбергским изданиям. Особенно это заметно в изданиях на русском и других славянских языках, вышедших в типографиях братьев Мамоничей. Новых путей ищет Петр Мстиславец. Следуя традициям вильнюсской миниатюры, он вводит в свою «Псалтырь» (1576) инициалы, которые печатает, пользуясь не только клише, привезенным из Москвы, но и изготовленными в Литве, где рисунки из листьев аканта отличаются большой сложностью.

Оригинально решены его иллюстрации к «Псалтыри» и «Евангелию» (1574). Профессор А. А. Сидоров считает, что эти издания хорошо представляют литовскую школу графики.

Иллюстрации книги светского содержания строго соответствовали тексту. Так, титульный лист «Статута Великого княжества Литовского» (1588) украшен только литовским гербом и легким орнаментом ренессансного типа. Некоторые статьи начинаются рисованными инициалами и кончаются заставками.

В светских изданиях появляются гравированные портреты. В начале того же «Статута» помещается портрет короля Густава Вазы. В «Хронике» Матвея Стрыйковского находим портрет ее автора, рисованный А. Лессером. В книге Т. Третера, посвященной путешествию Радзивилла в Иерусалим (1601), есть портрет Николая Радзивилла Сироты, созданный Томасом Маковским.

Жанром, наиболее любимым литовскими феодалами, был жанр панегирика. Томас Маковский гравюрой на меди иллюстрирует панегирик, написанный братьями Скорулскисами в честь Николая Радзивилла Сироты (1604). В центре большого листа изображен герб Радзивиллов и аллегорические фигуры по краям. Над гербом — вид Вильнюса, а внизу — текст панегирика. По краям листа — медальоны со сценами из жизни вельмож и пейзажами. Очень тонки, изящны иллюстрации Томаса Маковского, помещенные в книге «Гиппика» К. М. Дорохотайского (1620; см. гл. «Искусство Белоруссии»).

В XVII веке появляется и станковая графика. В портрете Андрея Боболя (1629), созданном Ионасом Енгельхартом и отличающимся несложной лаконичной композицией, ощущаются традиции местной литовской графики. Иного характера парадные портреты Николая Радзивилла Сироты и Николая Радзивилла Рыжего в рост, в рыцарском облачении, вкомпонованные в архитектурную, украшенную орнаментами арку (автор Шренк). Характерным образцом парадного портрета в стиле маньеризма является портрет вильнюсского бургомистра и адвоката Станислава Сабины (автор Никола Андреа из Фленсбурга, Вильнюс, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 196*).

В XVI веке славились вильнюсские и каунасские ювелиры. Для магнатов предметы делались из золота, для бояр и простого люда — из бронзы и олова. Столовая посуда вильнюсских и каунасских мастеров отличается спокойными формами. Она украшается гравировкой, врубкой и чеканкой. Старинные украшения исчезают из быта магнатов. Среди украшений Варвары Радзивилл — кольца, цепи, жемчужные браслеты, вышитые жемчугом головные венцы, золоченые пояса. Из серебряной проволоки делались плетеные брошки, иногда они покрывались позолотой. Мужчи-

ны носили серебряные пояса, большие золотые перстни, иногда с камеями, с драгоценными камнями.

Вещи культового обихода постепенно получали новые формы. В костелах сохранилось несколько крестов, чаш и других предметов этой эпохи. Чаша вильнюсской церкви Святого духа украшена медальонами с фигурами Христа и святых. Сложное решение имеют дароносицы в костелах Рамигала, Каунаса, Немунайчяй. Две первые украшены готической ажурной башенкой, а форма ножки — ренессансная. Среди чеканных изделий — серебряный барельеф вильнюсского кафедрального собора, изображающий «Тайную вечерю» (1590, *илл. 197*).

Украшение оружия и военного снаряжения отличается в период Ренессанса высоким художественным уровнем. В Художественно-историческом музее Вены хранятся железные латы и каска Николая Радзивилла Сироты, украшенные позолоченными оковкой и орнаментом, а также геометрическим орнаментом из красной и черной эмали. Скульптурой и орнаментом украшались в XVI веке пушки (мастера Еразм Кунча, Соргис Бимбгаусен и др.), горельефными фигурами, орнаментами, надписями, сделанными художественным шрифтом,— колокола для костелов и ратуш.

Среди керамических изделий преобладали посуда и изразцы. Нарядными были тарелки и кувшины. Они покрывались зеленой и коричневой глазурью и украшались штампованным геометрическим или растительным орнаментом. Наиболее выразительные рисунки орнаментов имеют тарелки из вильнюсского Высокого замка (Вильнюс, Историко-этнографический музей Литовской ССР).

Изразцы, изготовленные в Вильнюсе, Тракай, Каунасе и других городах, отличаются разнообразием и красочностью декоративных мотивов. Преобладают изразцы с ярко-желтым фоном и зеленым, белым, синим орнаментом. На рубеже XVI—XVII веков излюбленным становится зеленый цвет. Растительный орнамент сочетается с геометрическим, иногда с фигурами животных. Встречаются охотничьи и придворные сцены. Распространяются портретные изразцы. Иногда портрет размещен на нескольких изразцах. Даже надгробные памятники порой делаются керамические, например памятник вильнюсскому бургомистру Браге (церковь св. Троицы в Вильнюсе, 1580).

Литовские художественные ткани XVI века во времена последних Гедиминов имеют много общих черт с польскими. С начала XVI века особое место занимает шитье. Золотыми нитками и жемчугом вышивалась (плоскостно и рельефно) женская и мужская парадная одежда, церковные одеяния, знамена, пелены, занавеси и другие. Вышивки исполнялись в разной технике. Известно, что у Варвары Радзивилл был искусный вышивальщик. Во дворце Сигизмунда Августа в Вильнюсе трудились вышивальщики немец Себалд Линка и Францишкус Италус, а с 1552 года вышивальщики армяне — Минос, Мирак и Спиридон, работавшие по восточным образцам. Кроме профессионалов-вышивальщиков мужчин, вышиванием занимались женщины из знатных семей. Умение вышивать считалось признаком хорошего воспитания. На привозном бархате и шелке вышивали орнаментальные и сюжетные композиции. Примером может служить знамя Сапеги (1609, Москва, ГТГ), на котором выткано изображение Михаила Архангела и под ним — текст. Характерным образцом вышивания церковного облачения является риза Бернардинского костела в Вильнюсе (Вильнюс, Историко-этнографический музей Литовской ССР, *илл. 198*).

Сохранилось пять гобеленов Димитра Халецкиса, казначея Великого княжества Литовского (вторая половина XVI в.). На них изображены охотничьи сцены и подвиги Самсона (Национальный музей в Варшаве и Государственный Эрмитаж). Выполнены они фламандцами, которые в это время работали в Литве. Надо сказать, что гобелены и ковры были широко распространены. Так, в описании дома Миколаса Глебавичуса, стольника великого князя литовского (1609), говорится, что в его доме было пятьдесят шесть гобеленов.

Искусство Литвы XIII — первой половины XVII века — значительное явление в художественной культуре эпохи. Именно в это время закладываются национальные основы искусства литовского народа.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Своеобразие средневекового искусства Латвии нельзя понять вне исторической судьбы латышского народа. А судьба эта сложилась трагически — «в начале XIII века немецкие и датские феодалы прошли огнем и мечом по Прибалтике»[45]. Латвия, так же как и Эстония, была завоевана чужеземными захватчиками. Несмотря на упорное столетнее сопротивление местных племен, Ливонский орден стал владеть большей частью территории Латвии и Эстонии и образовал Ливонское государство (середина XIV в.). Вторым по величине феодальным образованием стало Рижское архиепископство. В результате Ливонской войны (1558—1583) Ливонское государство перестало существовать, а земли Латвии и Эстонии были разделены между Речью Посполитой, Швецией и Данией.

Таким образом, история Латвии самым решительным образом предопределила развитие ее культуры в эпоху XIII—XVII веков. Эта культура формировалась, как мы уже видели, в сложных условиях. Латышский народ подвергся насильственному обращению в христианство, которое насаждалось самым жестоким образом. Завоеватели сожгли и разграбили древние замки Латвии. Развитие народного искусства всячески тормозилось. И все же художественная культура народа продолжала жить в крестьянской архитектуре и в многочисленных отраслях декоративно-прикладного искусства. Да и само искусство феодальных верхов постепенно обретало своеобразные черты под воздействием народных вкусов и художественных приемов.

Искусство Латвии складывалось и развивалось в сложных взаимодействиях с различными художественными культурами. Естественно, что у него было много общего с искусством Эстонии. Теснейшим образом, путем самых непосредственных связей, оно контактировало с немецкой художественной культурой, через которую, хотя и с опозданием, в Латвию проникали художественные стили западноевропейского средневековья. Особенно следует подчеркнуть широкие связи искусства Латвии с искусством Скандинавии, Дании, Голландии. Несомненна его связь с искусством Древней Руси.

С установлением иноземного господства в Латвии появились зодчие, скульпторы и другие опытные мастера из Западной Европы, в первую очередь из Вестфалии, Пруссии и с острова Готланда. Они-то и принесли в архитектуру и изобразительное искусство формы и конструкции художественных стилей Западной Европы.

В Латвии стало быстро развиваться каменное зодчество. В процессе взаимодействия традиций народного искусства и исторических стилей формировались своеобразные локальные черты изобразительного искусства и архитектуры.

Самые ранние памятники искусства Латвии относятся к концу XII — первой половине XIII века. Церкви и замки этого времени невелики по размерам, лаконичны по формам. Наиболее древний архитектурный ансамбль романского стиля был сооружен неподалеку от Риги в Икшкиле. По инициативе епископа Мейнгардта с острова Готланда были приглашены каменщики, которые около 1185 года построили здесь замок — первую немецкую крепость на территории Латвии. В его северо-западной части находилась церковь Марии, временно ставшая кафедральным собором епископства. Отдельные фрагменты этой церкви сохранялись долгое время при дальнейших перестройках, вплоть до первой мировой войны, когда здание было разрушено. О крепостном характере архитектуры древней церкви свидетельствовали узкая бойница в северной стене и узкие окна, перекрытые полуциркульной аркой, расположенные высоко над землей. В центре почти квадратного четырехугольного нефа находился столб, служивший опорой для сводов. Неф отделялся от квадратного хора двумя опиравшимися на тяжелую колонну арками. Пространственная композиция церкви в Икшкиле сходна с решением Варнгейской церкви (начало XIII в., Швеция), что свидетельствует об ориентации готландских мастеров на традиции шведского зодчества.

В 1186 году по предложению епископа Мейнгардта на о. Мартиньсала близ Саласпилса началось строительство замка, а рядом с ним укрепленной церкви. Со всех сторон этот архитектурный комплекс был окружен водами Даугавы. До наших дней сохранилось основание этого романского ансамбля, имеющего прямоугольные очертания, и остатки стен с характерной

для ранneроманского стиля в Латвии кладкой из неодинаковой формы камней и облицовкой снаружи грубо отесанными квадрами.

В 1201 году архиепископ Альберт перенес свою резиденцию из Икшкиле в Ригу, где начинается интенсивное оборонное строительство. В 1202 году Альберт основал Орден меченосцев, построивший внутри города замок из белого известняка — «Белокаменный замок» или «Белый камень». Замок был четырехугольным и имел такой же формы внутренний двор. В его юго-западной части располагалась церковь Юриса (Георгия), явившаяся частью общего ансамбля. В 1297 году «Белый замок» был разрушен. Сохранилась лишь церковь Юриса, неоднократно подвергавшаяся перестройкам. Ее отличает удлиненный план, строгость и простота объемно-пространственного решения. Увенчанный колокольней притвор соединен с центральной частью полуциркульной аркой. Такая же арка соединяет центральную часть церкви, разделенную двумя колоннами на два нефа, с хором. Опираются эти арки на низкие тяжелые столбы простой формы. К хору примыкает полукруглая апсида. Остальное помещение перекрыто частично сохранившимся крестовым сводом из красного кирпича. Узкие окна располагались высоко над землей. При перестройке церкви в конце XV века были прорублены стрельчатые окна готической формы. Стены членились пилястрами из грубо отесанных и тщательно пригнанных друг к другу розоватых квадров известняка. Архитектурные и конструктивные формы церкви Юриса имеют много общего с храмами в Икшкиле и Саласпилсе.

С течением времени размеры построек Риги увеличиваются. Отчетливо определяются местные архитектурные традиции. В начале XIII века сооружаются три церкви — Петера (Петра), Екаба (Якова) и Домский собор. Уже в середине века позднероманские формы переплетаются с формами ранней готики. В более поздних постройках последние приобретают доминирующий характер.

В покоренных землях ливских и латгальских племен в первые десятилетия XII века началось интенсивное строительство замков-крепостей на берегах Даугавы (в Лиелварде, Доле, Айзкраукле, Кокнесе) и Гауйи (в Турайде, Сигулде, Цесисе, Валмиере и др.). Чаще всего они возводились там, где прежде находились древние племенные городища. Стены замков были сложены из кирпича и доломитовых квадров и прорезаны узкими бойницами. Перекрытия часто строились в виде полуциркульных арок и крестовых сводов. В каждом замке имелась одна или несколько башен-донжонов. В планах, пространственных решениях, конструкциях и формах замков можно обнаружить родство с орденскими замками Пруссии.

Одним из наиболее характерных и лучше всего сохранившихся замков романского стиля является замок в Кокнесе (начало строительства — в 1208 г.). Он расположен на высоком скалистом плато треугольной формы, с двух сторон омываемом Даугавой и ее притоком Персе; с третьей стороны замок защищал глубокий ров. Стены четырехметровой толщины были сложены из валунов и грубо отесанного плитняка. Формы перекрытий в самой старой части замка — полуциркульная арка и крестовые своды. В перекрытиях окон применялась типичная для романского стиля двойная арка, которая в других местах Латвии не встречается. В середине замка находился треугольной формы двор.

Силуэт замка определяли пять башен, из которых три, построенные позднее, находились против Даугавы. Около замка был расположен форбург, окруженный каменными стенами и рвами. Рядом с форбургом раскинулся город Кокнесе, который со временем вошел в Ганзейский союз городов. Замок Кокнесе был уничтожен во время Северной войны в 1701 году.

Весьма характерен и начатый строительством в 1214 году архиепископский замок в Турайде на берегу Гауйи *(илл. 199)*. Его донжон (13,3 м в диаметре) достигал высоты 40,2 метра и имел шесть этажей. Эта башня сохранилась до наших дней.

В XIII—XIV веках в Ливонии формируется ряд городов — Рига, Цесис, Валмиера, Вентспилс, Кулдига, Айзпуте и другие. Среди них выделялась Рига, уже в XIII веке вошедшая в Ганзейский союз. Постепенно Рига все более расширялась, а вместе с тем усложнялась и система ее оборонительных сооружений, в архитектуру которых постепенно проникали элементы готики. Сложенные из кирпича и доломитовых плит стены двухметровой толщины достигали в высоту семи метров. Вдоль нижней их части тянулась стрельчатая аркада, над которой был построен боевой обход. В верхней части стены находился кирпичный бруствер с бойницами. Оборонительная система усиливалась рвами и двадцатью пятью башнями (четырехугольными, круглыми и подковообразными). Лучше всего сохранилась Пороховая башня, правда, впоследствии (в XVII, XIX, XX вв.) перестроенная.

Вторая половина XIII века в истории архитектуры Риги — переходный период к ранней готике, когда в строительные работы широко вовлекаются местные мастера. Характерная постройка этого времени — церковь Марас (Марии), или Домский собор (начало строительства в 1211 г., *илл. 200, 201*). Вначале Домский собор был задуман как базилика, но потом его план принял форму латинского креста. Со временем композиционный замысел вновь претерпел изменения, и в середине XIII века собор приобрел черты церкви зального типа. С помощью массивных, крестообразных в плане столбов он был разделен на три нефа одинаковой высоты, но различной ширины. С наружной стороны его опоясывала полуциркульная аркатура (сохранилась на старых частях стен). В этот строительный период Домский собор, хотя и имел элементы романского стиля, но все определеннее тяготел к готике. Арки получили стрельчатый силуэт. Нефы завершались стрельчатыми крестовыми сводами, нервюры которых еще имели характерное для позднероманского стиля многообразие профилей. От старой постройки сохранился портал северного фасада со стрельчатым завершением и богато профилированными архивольтами. Капители портала украшены высеченными в камне различными орнаментальными мотивами.

С южной стороны к Домскому собору был пристроен в форме буквы «П» монастырский комплекс с квадратным закрытым двором в середине. В художественном отношении наиболее интересны здесь зал капитула и крестовый ход *(илл. 202)*, покрытые стрельчатыми крестовыми сводами. На базах колонн и особенно на капителях зала капитула и крестового хода

199. Замок в Турайде. Первая половина XIII в.

широко применена декоративная скульптура. Порталы просты, строги и обрамлены архивольтами полуциркульного очертания. В восточном крыле крестового хода сохранился один из наиболее характерных для этого времени порталов, гармоничный по пропорциям и монументальный по формам. С западной стороны к Домскому собору в XIII—XIV веках был пристроен трехчастный нарфик (притвор). Его трехметровой толщины каменные стены служили основой для могучей четырехугольной башни.

Домский собор как зальная церковь просуществовал недолго, средний неф был повышен, и образовалась хорошо освещенная базилика *(илл. 203)*.

Верхняя часть наружной стены центрального нефа собора украшена стрельчатой аркатурой и ритмически расчленена лизенами. В середину каждого такого членения вкомпоновано круглое окно, причем окна отличаются друг от друга своими деталями. По сторонам каждого окна расположены декоративные ниши. Части стен, покрытые штукатуркой, контрастно оттеняют темно-красную кирпичную кладку.

В XV веке в соборе были произведены значительные перестройки, башня получила четвертый и пятый этажи. Стрельчатые окна, декоративные ниши и аркатурные пояса украсили ее стены. В то же время продолжалось строительство капелл вдоль обоих боковых нефов, усиленных снаружи контрфорсами. Напряженным ритмом нервюр отличаются звездчатые своды, перекрывшие капеллы. В новых частях церкви оконные проемы больше по своим размерам, а их пропорции и формы — чисто готические. Для украшения стен и окон использованы темные глазурованные кирпичи.

Перестроенная в 1776 году башня получила барочный силуэт, сохранившийся до наших дней. В интерьере церкви царит ясность и простота, главную роль играют широкие плоскости стен, без обильного архитектурного декора.

Комплекс Домского собора — первый и наиболее значительный средневековый архитектурный ансамбль в Ливонии. Он оказал влияние на культовое зодчество во всей Ливонии. Особенно это заметно в церквах Цесиса, Валмиеры и Руйены.

Церковь Екаба (Якова) в Риге (конец XIII в., *илл. 205*) обнаруживает явные признаки влияния архитектуры Домского собора. Здесь господствуют формы романского стиля и ранней готики. Это трехнефная базилика с квадратным алтарным помещением в восточной части и такой же в плане квадратной башней в западной.

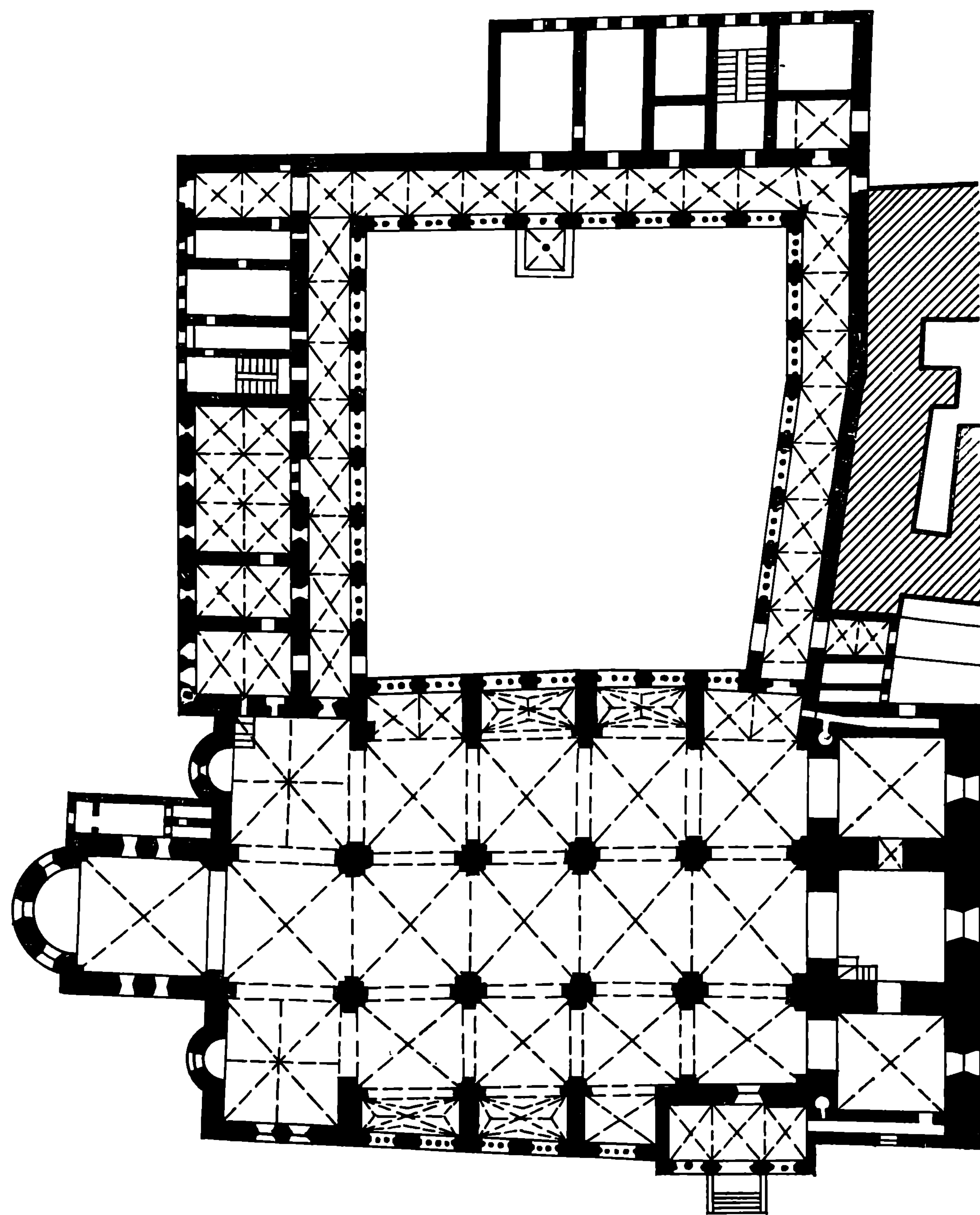
Переходные формы от романского стиля к готике присущи и церкви Яня (Иоанна) в Цесисе (1283—1287, *илл. 206, 207*). Это также трехнефная базилика, где с центральным нефом объединен такой же высоты хор, завершенный восьмиугольной апсидой. Фасад церкви образован массивной квадратной в плане башней. В интерьере бросаются в глаза широкие, почти не расчлененные плоскости стен. Арки, связывающие боковые нефы с центральным, настолько низкие и тяжелые, что каждый неф воспринимается как самостоятельное, почти изолированное пространство. Церковь перекрыта крестовыми сводами, нервюры которых имеют очень простой профиль.

В конце XIII века была возведена церковь Симаня (Симеона) в Валмиере. Сходство с церковью Яня в принципах пространственного решения и в архитектурных формах позволяет предположить, что ее строителями были те же самые мастера.

В XIV веке в рижской архитектуре все более преобладает готика, в последующие десятилетия выступающая уже в стилистически чистых формах. В художественном отношении самым значительным памятником этого стиля является церковь Петера — патрона Риги (впервые упоминается в 1209 г., *илл. 204*). Ее история тесно связана со старыми ремесленными братствами, имевшими в этой церкви свои алтари. Первоначально, вероятно, это была квадратная в плане каменная церковь зального типа, разделенная внутри шестью столбами на три нефа. В 1408 году начались работы по ее перестройке и расширению под художественным и техническим руководством приглашенного из Ростока Иоганна Румешоттеля. Исполнителями строительных работ были главным образом местные мастера — Мелиайс Клавс, Вилкинс и другие.

Румешоттель задумал церковь как трехнефную базилику с узким поперечным нефом, хором и окружающими хор капеллами, что свидетельствует о влиянии французской архитектуры. Можно обнаружить также сходство с церковью Марии в Ростоке (в плане).

Румешоттель успел возвести лишь алтарную часть, когда строительство было прервано. Возобновилось оно только в 1456 году. Из-за недостатка средств пришлось отказаться от поперечного нефа. План церкви стал проще. В это время храм, исключая башню и



200. Домский собор в Риге. План. XIII—XVIII вв.

201. Домский собор в Риге. XIII—XVIII вв.

фасад, приобрел тот вид, который сохранялся до 1941 года. Массивный четырехугольный корпус башни, сооруженной в конце XV века, был расчленен на этажи пятью поясами стрельчатых аркатур. Высокие стрельчатые окна усиливали ритм вертикальных линий. Башню со всех сторон окружали треугольные фронтоны, украшенные декоративными нишами. Светлая штукатурка контрастно оттеняла красные кирпичные стены и зеленый восьмигранный пирамидальный шпиль из кованой меди. Общая высота превышала 130 метров. Башня доминировала не только над всей церковью, но также над примыкающей к ней площадью Ратуши и над всем городом (в 1666 г. башня рухнула; в настоящее время она восстановлена по образцу башни 1743—1764 гг.).

Внутреннее пространство церкви, достигавшее 78 метров длины при 30 метрах высоты центрального нефа, производило впечатление величия и великолепия. Ощущение устремленности всех архитектурных форм вверх еще более подчеркивали высокие окна и 16 могучих столбов. Они имели характерные для готики грани и капители. От них шли вверх нервюры сводов. Некоторые столбы были украшены пилястрами, которые еще более усиливали ритм вертикалей. В интерьере стены были выложены из красного кирпича. На фоне покрытых штукатуркой крестовых сводов контрастно выделялся узор богато профилированных нервюр. После пожара 1677 года обвалившиеся местами своды центрального нефа были заменены сводами деревянной конструкции.

В середине века церковь Петера имела витражи, алтарные картины, скульптуры. К началу Реформации здесь было примерно 30 алтарей, богато украшенных декоративной деревянной резьбой и статуями. Почти все это было уничтожено в 1524 году во время иконоборческого движения. Церковь Петера как наиболее значительное произведение зрелой готической архитектуры оказала сильное влияние на церковное зодчество Латвии XV—XVI веков.

Выдающимся памятником, отражающим эволюцию рижской готики и более поздние формы этого стиля, является церковь Яня (Иоанна). В основе храма —

202. Крестовый ход Домского собора в Риге. Первая половина XIII в.

капелла архиепископского замка, в 1234 году переданная доминиканскому монастырю. После 1330 года ее начали расширять. Узкий участок, на котором располагалась церковь, не позволил применить наружные контрфорсы, и они были возведены внутри храма. Между ними образовались четыре капеллы. Главный портал этой однонефной церкви был выдержан в готических формах, имел богато профилированный архивольт (восстановлен в 1925 г.).

С северной стороны к церкви примыкали помещения доминиканского монастыря. Как и в Домском ансамбле, здесь был четырехугольный внутренний двор, вокруг которого группировались монастырские здания. Теперь от монастыря сохранились лишь отдельные части. Среди них надо упомянуть ворота с характерным готическим обрамлением.

Во время борьбы горожан с Ливонским орденом в XV веке церковь была разрушена. Восстановительные работы велись в конце XV — начале XVI века. При этом почти вся церковь была построена заново в формах поздней готики. Наружные стены были повышены, над северо-западной стеной возведен стройный пятиступенчатый фронтон. Одиннадцать богато профилированных пилястров, заканчивавшихся фиалами, членили этот фронтон, сливаясь в поток вертикальных линий. Это наиболее интересный готический фронтон в архитектуре Риги. Его формы перекликаются с фронтоном церкви Екатерины в Гданьске того же времени.

Силуэт церкви Яня оживляла небольшая башенка-колокольня над юго-восточным фронтоном, которая многократно перестраивалась. Боковой фасад церкви имеет высокие стрельчатые окна.

Интерьер храма очень компактный (*илл. 209*). Неф достигает 20 метров в ширину и 19 метров в высоту. Стены имеют два ряда массивных арок между контрфорсами. Эта этажность создает выразительный ритм горизонталей, что подчеркивает некоторую тяжеловесность форм и грузность пропорций. Церковь перекрыта кирпичными звездчатыми сводами. Пострадавшие во время пожара в 1677 году своды были перестроены по деревянной конструкции.

К концу XIV века стабилизировалась сеть очень узких рижских улиц (сохранились в некоторых местах Старой Риги).

С 1293 года в городе было приказано возводить здания только из огнеупорных материалов. Обычно они имели два-три этажа и были перекрыты высокой двускатной черепичной крышей. В сторону улицы выходил торцовый фасад, украшенный ступенчатым фронтоном и порталом.

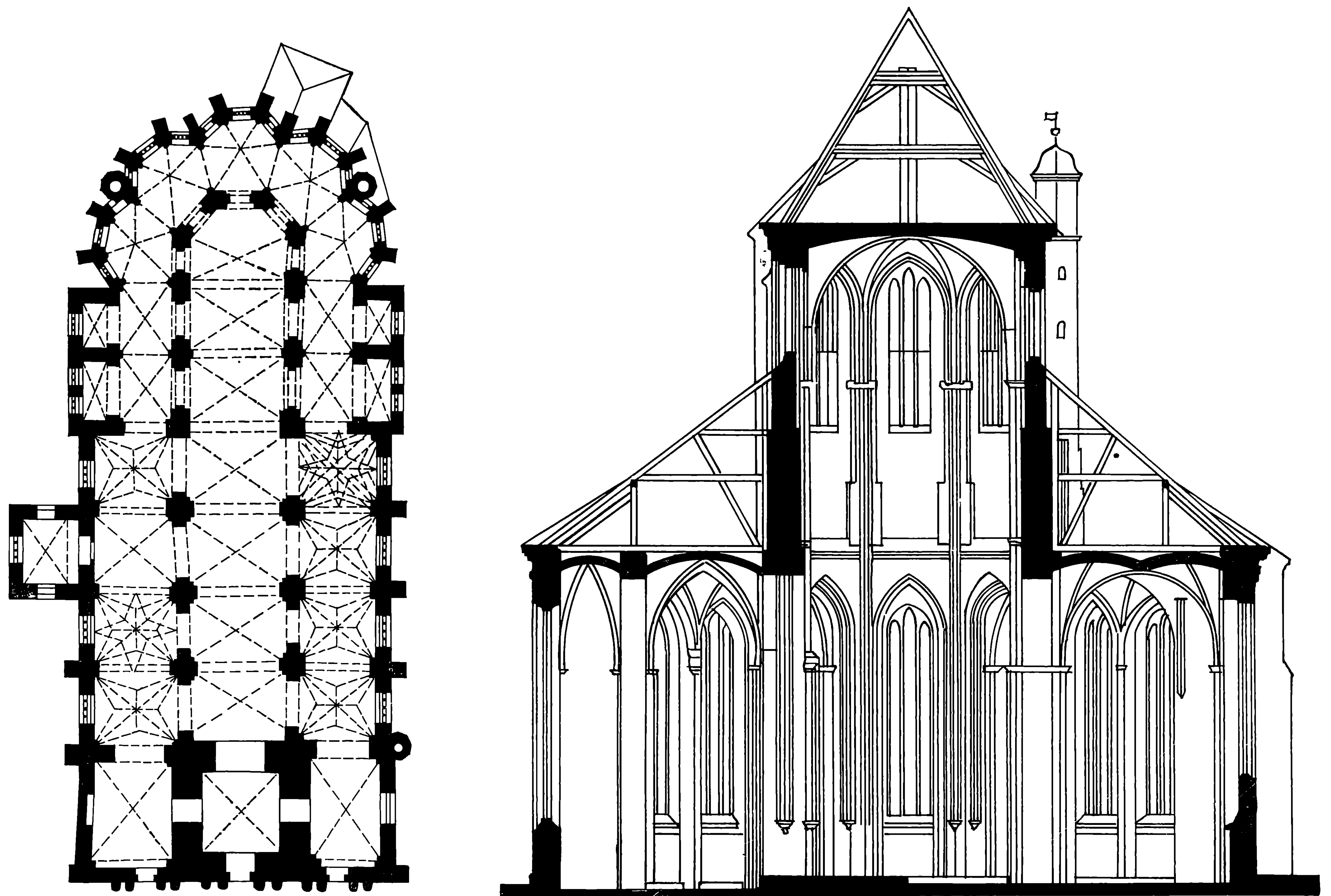
Характерным примером жилого дома ремесленника в Риге может служить дом № 17 по улице Маза Пилс. Он был построен в первой половине XV века. Над подвалом, покрытым крестовыми сводами, находилось широкое, четырехметровой высоты помещение, в глубине помещения — открытый очаг. Позднее от этого основного жилого помещения была отгорожена особая отапливаемая комната. Со стороны двора к зданию пристроили камору для подмастерьев и учеников, а к главному фасаду — помещение, служившее лавкой и мастерской. Подвал и верхние этажи использовались для хранения товаров. Поэтому в перекрытиях всех этажей для них имелись люки.

203. Центральный неф Домского собора в Риге. XIII—XV вв.

Торцовая стена дома, обращенная к улице, увенчана готическим фронтоном-щипцом с пятью декоративными нишами. Вход, очерченный полуциркульной аркой и украшенный двумя дверными камнями, покрывали резные узоры. Такое решение портала было навеяно архитектурными традициями ганзейских городов.

Гражданских построек общественного характера от средневековой Риги сохранилось совсем немного. Древнейшей является так называемая «Мюнстерская изба» (XIV в., *илл. 208*) на втором этаже здания Большой гильдии. Она служила для собраний и празднеств рижских купцов. Высеченные из камня тонкие восьмигранные столбы-колонны расчленяют зал, покрытый крестовыми сводами с нервюрами, на два нефа. В ансамбле старого здания Большой гильдии в 1521 году к «Мюнстерской избе» было пристроено небольшое квадратное в плане помещение — «Невестины покои», покрытые крестовым сводом позднеготической формы. После ремонта 1854 года помещение утратило свой первоначальный вид (сегодня — часть здания Гос. филармонии Латвийской ССР).

Одним из наиболее значительных памятников светского зодчества эпохи готики был «Дом Черноголовых» (1330—1333, сгорел во время Великой Отечественной войны в 1941 г.), построенный для нужд тор-



204. Церковь Петера в Риге. План и разрез. XIII—XVIII вв.

говых и ремесленных гильдий. Первоначально он назывался «Новый дом». Позднее гильдии стали использовать его совместно с Черноголовыми — союзом купцов, связанных с внешним рынком. Над подвалом дома построили два этажа. На втором находился широкий и хорошо освещенный парадный зал для собраний и празднеств. Винтовая лестница соединяла парадный зал с невысоким первым этажом и сводчатым подвалом. Узкой северо-западной стороной дом был обращен на Ратушную площадь. Монументальные ступенчатые фронтоны со стрельчатыми декоративными оконными нишами готических пропорций украшали оба торца здания. Открытая наружная лестница в 1521—1522 годах была оформлена декоративными каменными плитами с рельефами скульптора Рейнкена. Под двускатной крышей дома находилась мансарда, где размещались склады.

Из готических памятников военно-оборонительного характера в Риге наиболее значительным является замок на берегу Даугавы, заложенный в 1330 году как резиденция магистра Ливонского ордена. В XV веке замок был сильно разрушен горожанами, но позднее (в 1491—1515 гг.) рижане, подчинившись ордену, были вынуждены заново отстроить замок в прежних формах.

В XIV веке сложился новый тип замка, который на каждом углу имел башню. Самый ранний пример — Рижский замок. Старейшая из его башен — башня Святого духа (Света Гара) на северо-восточном углу. Замок был построен в предельно строгих и сдержанных формах. Традиции первого строительного периода лучше всего сохранились в архитектуре его капеллы.

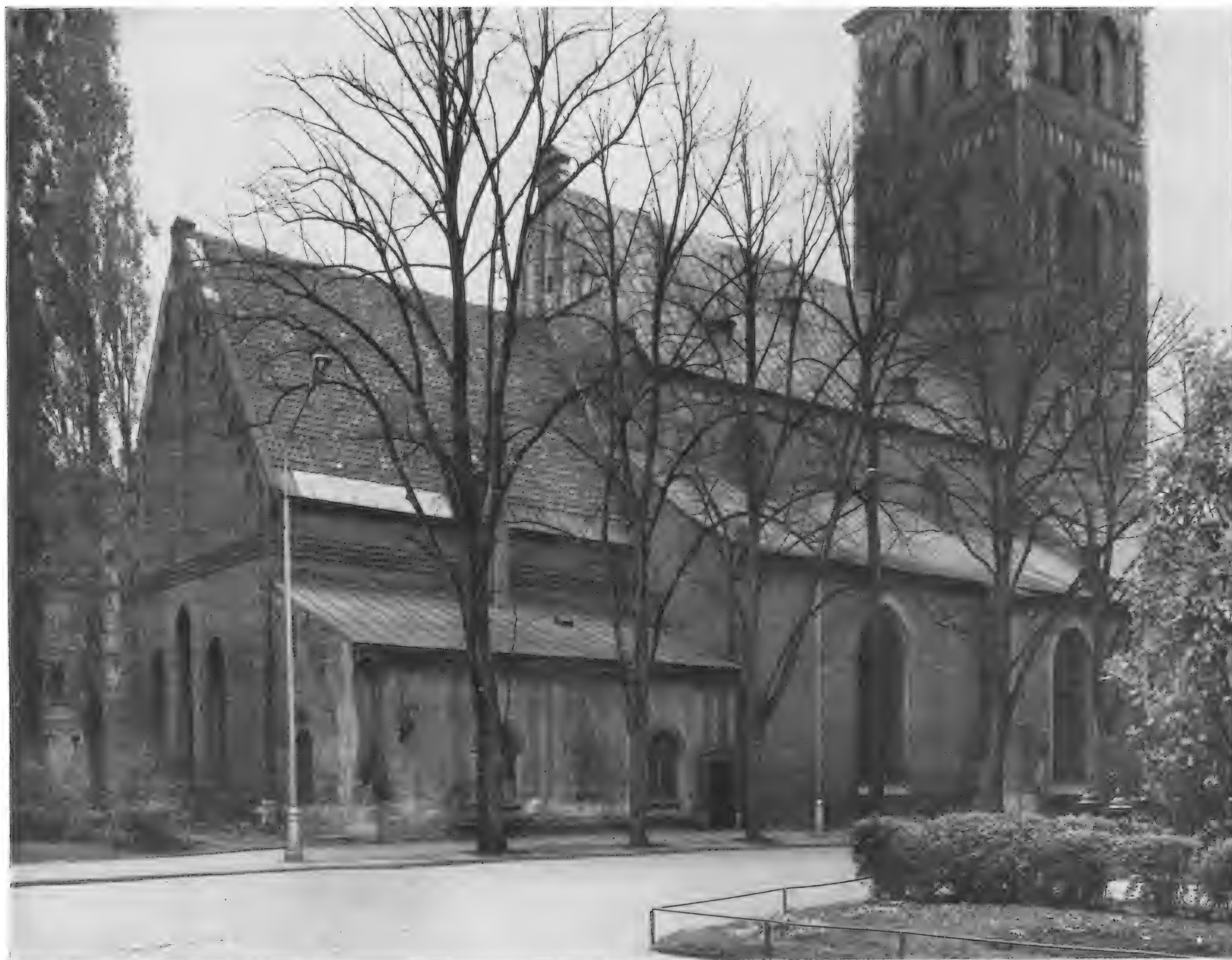
В начале XVI века, когда Рижский замок достраивался, исторические условия вызвали к жизни новые художественные тенденции. В архитектуре этого периода, совпавшего с временем правления магистра Ливонского ордена Вальтера фон Плеттенберга (1494—1535), ощущается тяготение к декоративному богатству и представительности. В работах по восстановлению Рижского замка эти тенденции проявились достаточно отчетливо, особенно в роскошных, сложного рисунка звездчатых и сетчатых сводах второго этажа. Великолепны они были в трапезной, образовывая над ее нефами беспокойный, словно раскинувшиеся пальмовые ветки, узор. В это время окна замка получили стрельчатые покрытия.

В XIV — начале XVI века велось широкое строительство замков. Всего в этот период было построено около ста замков, в формах которых заметно сильное влияние готики. В последний период существования

Ливонского государства, то есть в первой половине XVI века, перестраивались и расширялись многие орденские замки в соответствии с требованиями новой эпохи. Это был последний и в художественном отношении наиболее значительный период в архитектуре замков Ливонского ордена. Образцом для строителей стал Рижский замок. Это подтверждает последняя перестройка Цесисского замка в начале XVI века *(илл. 210, 211)*.

План замка (начало строительства относится к XIII веку) образовывал неправильный четырехугольник. В его выступающий наружу восточный угол была вкомпонована однонефная капелла, относящаяся к раннему периоду строительства замка. По примеру Рижского замка по углам Цесисского замка были возведены массивные круглые башни. Наиболее могучая из них — башня «Длинный Герман» — находилась в южном углу замка. Вверху и в средней части башню окружал пояс стрельчатых аркатур. В главном этаже юго-западной башни находились покои Плеттенберга, которые были перекрыты звездчатыми сводами. В последний период строительства Цесисского замка поиски декоративного репрезентативного решения достигли своего апогея. Представительные интерьеры резко контрастировали с простой, лаконичной, подчиненной военным нуждам архитектурой. Это составляет художественное своеобразие замков позднеготического стиля. Цесисский замок был разрушен в войнах конца XVI — начала XVII века.

Изобразительное искусство Латвии в XIII — первой половине XVI века в своем развитии прошло путь, подобный зодчеству. По мере распространения христианства в изобразительном искусстве Прибалтики древние традиции постепенно сплавляются с западно-



205. Церковь Екаба в Риге. XIII—XVIII вв.

206. Церковь Яня в Цесисе. 1283—1287 гг.

европейскими традициями романского, а позднее — готического искусства. Местные мастера и в трактовку религиозных тем стремятся внести проблематику, связанную с жизнью, мотивы бытового жанра, элементы портрета. Они стараются отразить богатство форм окружающего растительного и животного мира. Тем самым в средневековом искусстве преодолевалась ограниченность религиозного мировоззрения. Как и всюду в эпоху средневековья, церкви и замки украшались живописными и скульптурными произведениями. В большинстве своем они были утрачены во время войн и пожаров, а также в период иконоборческого движения 1524 года.

Небольшие церкви и замки романского стиля содержали совсем немного декоративной скульптуры. Правда, в рижских церквах XIV века ей придается все большее значение. Примером романского стиля может служить декоративная скульптура в ансамбле Домского собора. Капители колонн, столбов крестового хода и зала капитула, консоли и замковые камни сводов имеют скульптурный декор. Почти каждая капитель и консоль украшена по-разному. Часто встречаются мотивы аканта и фантастических растений, реже — маски, морды чудовищ. Возможно, здесь нашли отражение христианские мифы, сплавленные с местными народными преданиями. С течением времени на капителях появляются мотивы местных растений — дуба, различных цветов. Пластический язык становится более сочным, живым. Правда, человеческие фигуры еще очень схематичны. Лишь в отдельных случаях можно отметить выразительность образов и почувствовать их этническое своеобразие (капители консолей крестового хода и наружной стены северной апсиды собора). Возможно, здесь даны своего рода портреты строителей.

Произведений раннеготической скульптуры также известно немного. Главным образом это декоративные работы — капители и консоли. Один из наиболее ранних памятников — восьмиугольная капитель XIV века (Музей истории г. Риги и мореходства). На ней изображена легенда, связанная с жизнью монахов. Фигура человека еще схематична и трактована с линейной жесткостью. Деревья изображены орнаментально. О принадлежности капители к ранней готике свидетельствует мотив трехлопастной стрельчатой арки.

Одно из наиболее значительных скульптурных произведений готического стиля — деревянное распятие, некогда украшавшее триумфальную арку церкви Екаба (конец XIV — начало XV в., Рига, Музей истории Латвийской ССР, *илл. 212*). Резьба в некоторых частях плоскостная, с тенденцией к орнаментальной стилизации. Это говорит о том, что распятие является произведением местной школы, опиравшейся на традиции народного искусства.

Эпоха готики оставила в Латвии большое число надгробных памятников. Среди ранних — памятник епископу Мейнгарду в стенной нише хора Домского собора (середина XIV в.). Вмурованный в стену саркофаг завершается наклонно поставленной надгробной плитой с врезанным в нее портретом епископа. Последний изображен в епископском облачении, его руки сложены крест-накрест. Композиция отличается скованностью. Подчеркнуты силуэт фигуры и линейный ритм складок одежды. Памятник фланкируют стройные фиалы, а над нишей поднимается остроконечный готический вимперг. Этот тип надгробного памятника свидетельствует об отдаленном влиянии искусства Италии и Южной Франции.

Чертами позднеготического стиля отмечены многие надгробные каменные плиты первой половины XVI века из церкви Яня в Цесисе: магистров ордена Фридаха Лоринкхофа (умер в 1494 г.), Германа Бригнея (умер в 1549 г.). Наиболее интересно надгробие Фридаха Лоринкхофа, который изображен во весь рост в окружении языков пламени (мотив, характерный для поздней готики), рядов арок, декоративных надписей. В углах плиты в готическом орнаментальном обрамлении вкомпонованы изображения символов евангелистов.

Начиная с середины XV века в местной скульптуре возрастает влияние немецкого искусства благодаря приехавшим из Любека мастерам. Об этом свидетельствуют резные из дерева фигуры святых Гертруды, Георгия (Музей истории г. Риги и мореходства, *илл. 213, 214*) и Маврикия (местонахождение неизвестно). Особенно выразительна женственная фигура Гертруды. Длинная одежда потоком гибких складок облегает

ее стройное, изогнутое в виде буквы «S» тело, образуя напряженный излом складок у колена. Этот тип женской статуи сложился в Кельнской школе в начале XV века и пришел в Ригу через Любек, где Черноголовые в 1431 году заказали алтарь для своей капеллы в церкви св. Екатерины. В 1445 году они поставили в этой церкви второй алтарь. Был у Черноголовых свой алтарь и в церкви Петера. Видимо, одному из этих алтарей принадлежали упомянутые фигуры.

В Музее истории г. Риги и мореходства хранится часть домашнего алтаря — три вырезанные из дерева в низком рельефе сцены: «Поклонение пастухов», «Успение богоматери» *(илл. 216)*, «Поклонение волхвов». Средний из этих рельефов — самый большой по размерам и наиболее интересный в художественном отношении. Он исполнен на рубеже XV—XVI веков. Художник создал многофигурную композицию со многими элементами бытового жанра. Особенной психологической выразительностью отличаются лица апостолов. Фигуры их полны жизни, движения.

По эскизу Геннинга фон дер Гейде в 1507 году любекский золотых дел мастер Бернт Гейнеман сделал для алтаря Черноголовых в церкви Петера реликварий, который задуман как круглая скульптура и изображает борьбу св. Георгия с драконом. Это одно из наиболее значительных произведений скульптуры поздней готики в Латвии отличает реалистическая трактовка образа. Его влияние чувствуется в дальнейшем развитии местной скульптуры.

Скульптор и живописец Рейнкен некоторое время работал в Эстонии, потом в Риге и позднее в Ростоке. Его рельеф с изображением св. Георгия на каменной плите у входа в здание биржи св. Олава в Ростоке очень близок к созданному Гейнеманом по эскизу Гейде реликварию св. Георгия рижских Черноголовых. Именно в Риге мастер достиг своей творческой зрелости (10-х — 20-х гг. XVI в.). На творческий рост Рейнкена оказали влияние рижские памятники искусства, о чем свидетельствуют выполненные им рельефы на лицевых камнях у входа в «Дом Черноголовых» (1521—1522, Музей истории г. Риги и мореходства). На одном из этих камней представлена стоящая на полумесяце дева Мария с младенцем на руках. У Марии — широкое, чуть грубоватое, простое лицо. Изображение младенца отмечено живостью, детской непосредственностью. Архитектурное обрамление фигурной композиции имеет в верхней части мотив трилистника. На втором рельефе в сходном архитектурном обрамлении изображен св. Маврикий со знаменем и щитом. Вверху в восьмиугольном медальоне — гербы города Риги и

207. Интерьер церкви Яня в Цесисе. 1283—1287 гг.

Черноголовых. В обоих работах проступают характерные для Рейнкена черты сердечности, крестьянской простоты, порою даже примитивной бесхитростности.

В здании Большой гильдии находилась (до 1941 г.) деревянная раскрашенная статуя «Богоматерь с младенцем», также относящаяся к началу XVI века. Особенно привлекателен в этом произведении полный материнской нежности женский образ. Пропорции фигуры тяжеловаты и свидетельствуют о непосредственном наблюдении жизни. Это произведение близко кругу работ последователей любекских мастеров конца XV — начала XVI века.

В начале XVI века Любек начинает терять свое значение среди ганзейских городов. Постепенно падает и его влияние, в том числе и на художественную жизнь Латвии, искусство которой стало больше ориентироваться на искусство Южной Германии, особенно Нюрнберга. Об этом свидетельствует рельеф с изображением девы Марии, установленный в 1525 году над северными воротами Рижского замка *(илл. 215)*. Это так называемая «Мадонна Плеттенберга».

Ниша, в которую вкомпонована фигура мадонны, выдержана в ренессансных пропорциях. Однако внутреннее членение арки еще типично готическое.

208. «Мюнстерская изба» Большой гильдии в Риге. XIV—XIX вв.

Находящийся рядом с «Мадонной» над северными воротами Рижского замка каменный рельеф с изображением магистра ордена Вальтера Плеттенберга носит еще целиком готический характер. Анатомически и пластически тело выявлено слабо, доминирует изображение рыцарских доспехов и наброшенной на плечи магистра мантии, которую украшает крест Ливонского ордена. Легкий изгиб силуэта имеет характерную для готики форму латинской буквы «S».

О позднеготической декоративной скульптуре можно судить по украшению колонн и пилонов церкви Петера и Цесисского замка. Мотивы цветов, листьев и плодов выполнены очень выразительно в пластическом и декоративном отношении.

В период поздней готики в рижских церквах было много алтарей. Алтари украшались скульптурой и живописью работы местных и иностранных мастеров, среди которых были и выдающиеся художники. Существует мнение, что в 1521—1522 годах в Риге побывал Альбрехт Дюрер и выполнил несколько работ, в том числе алтарную картину в капелле девы Марии церкви Петера, уничтоженную протестантами. Известны его зарисовки женщин Ливонии. После периода иконоборства в Риге не осталось картин времени средневековья, хотя письменные источники неоднократно упоминают о них.

Следы монументальной живописи готического стиля обнаружены в нескольких рижских храмах, но ни одной работы не сохранилось полностью. Остатки древней живописи, относящиеся главным образом к середине XIV века, можно найти в Домском соборе. Среди них — фрагменты стенной росписи на люнетах свода в портике северного портала (композиции «Дерево Иесеево», «Коронование Марии», «Благовещение»). По своему стилю эти фрески, выполненные на тонкой известковой штукатурке, родственны памятникам саксонской школы живописи начала XIV века.

Дошли до наших дней и остатки монументальной живописи в рижских храмах церкви Екаба и Домском соборе. Однако найденные материалы слишком скудны, чтобы можно было сделать выводы о художественной ценности росписей.

Эпоха готики знаменует собой наивысший расцвет искусства витража. В 1451 году в Риге был учрежден цех стекольщиков. В архивных материалах имеются сведения о мастерах, которым заказывались церковные окна.

В искусстве, как и во всей культуре Латвии, важный рубеж приходится на 1560-е годы. После того как в результате ударов русских войск наступил конец власти Ливонского ордена и немецких епископов (1581), в Ливонскую войну вмешались Дания, Швеция и Речь Посполитая (северную и восточную часть Латвии оккупировали польские войска). В истории Латвии начался так называемый польский период, продолжавшийся до начала XVII века, когда в ходе войны между Швецией и Речью Посполитой (1600—1611, 1617—1629) Швеция захватила Видземе и Ригу. В течение почти целого столетия территория Латвии была поделена на части между Речью Посполитой и Швецией, что, естественно, нарушило целостность развития латвийской культуры. На севере страны существовали тесные контакты с Эстонией и общая ориентация на

209. Интерьер церкви Яня в Риге. XIV—XVI вв.

шведскую культуру. На юго-востоке, в Латгалии, искусство развивалось в более тесных связях с Литвой, Польшей и Украиной. В искусстве западной части Латвии, Курземе, можно обнаружить влияние художественной культуры Восточной Пруссии, Дании и Нидерландов. Это различие сказалось и на искусстве Латвии XVIII века.

В период второй половины XVI — первой половины XVII века в художественной культуре Латвии более интенсивно, чем прежде, шел процесс активизации латышских национальных творческих сил: все больше латышских строителей и ремесленников принимало участие в художественной жизни, выступая в роли исполнителей и возможных авторов, что, естественно, усиливало влияние народного творчества на профессиональное искусство.

В стилистическом отношении это был сложный период, в котором можно различить как последовательную смену, так и параллельное существование нескольких художественных стилей от поздней готики и Ренессанса через маньеризм к раннему и зрелому барокко, расцвет которого относится уже к самому концу XVII—XVIII векам.

В изучаемый период Рига не утратила своего значения центра художественной культуры, хотя теперь само понятие центра становится весьма относительным. Все же с Ригой связаны наиболее значительные памятники эпохи. Определяя место латвийских памятников в системе европейских художественных стилей, мы должны помнить, что в архитектуре Латвии этого времени можно говорить лишь об отдельных элементах Ренессанса. Эти элементы проникают в Латвию с идеями контрреформации. Отсюда невозможность глубокого и последовательного развития в новых исторических условиях ренессансных форм. Это и не могло быть иначе, ибо идеология контрреформации находилась, по существу, в непримиримом конфликте со всей мировоззренческой основой Возрождения. В этой ситуации

210. Орденский замок в Цесисе. XIII — начало XVI в.

черты Ренессанса в искусстве Латвии носили поверхностный, чисто формальный характер, не определяя до конца сущности художественного образа здания, скульптурного памятника или живописного произведения. К тому же этот своеобразный стиль второй половины XVI века находился в цепких объятиях готики, которая здесь оказалась особенно живуча. В этом отношении большое значение имели культурные связи Латвии с Северной Германией и Нидерландами, где положение примерно было аналогичным. Вместе с тем своеобразие ренессансных художественных идей на почве Латвии привело в искусстве к укреплению позиций маньеризма, очень длительному его существованию и медленному преобразованию его в барокко.

Первым крупным рижским памятником «польского периода», наиболее ярким примером взаимопроникновения готики и элементов нового стиля является церковь Яня после перестройки с целью расширения храма в 1587—1589 годах. Однако последовательное решение задачи перестройки было невозможно. Вырастая из старой готической композиции, новая часть церкви Яня оставалась наполовину готической, а элементы Ренессанса восприняты в ней односторонне, поверхностно и модифицированы в духе маньеризма. Была заново сооружена алтарная часть, тем самым здание было удлинено почти до 60 метров и стало в алтарной части трехнефным. Своды поддерживаются и в то же время отделяются друг от друга высокими полуциркульными арками, которые опираются на колонны тосканского ордера и аналогичные полукруглые пилястры у стен. Колонны (по две с каждой стороны центрального нефа) стоят на базах четкого геометрического рисунка. В арках сводов имеется легкий готический излом. Своды алтарной части были украшены богатым звездчатым переплетением нервюр (после 1683 года они стали гладкими). В обрамлении окон еще сохранились готические элементы, но широкие проемы и полуциркульные завершения имеют уже ренессансный характер. Наружные стены расчленены пилястрами. В чередовании оштукатуренных и неоштукатуренных кирпичей ощущается влияние голландского зодчества.

Характерно, что в интерьере церкви между ее старой и новой частями нет явных стилистических противоречий. Формы готики здесь очень органично сочетаются с формами Ренессанса.

Автором перестройки церкви Яня был предположительно работавший в Риге голландец Йорис Фрезе. В 1592 году вдова курземского герцога Тотхарда Кетлера Анна пригласила Йориса Фрезе руководить строительством церкви св. Троицы в Елгаве (начата в 1574 г., освящена в 1615 г.). Эта постройка (разрушена во время Великой Отечественной войны, сохранилась часть башни) — второй характерный пример архитектуры переходного периода. Здесь также можно было наблюдать сочетание элементов готики и Ренессанса. Церковь представляла собой трехнефную просторную базилику. Ее готические звездчатые нервюрные своды опирались на колонны тосканского ордера. Колонны каждого ряда объединялись легкой аркадой, причем арки широкого пролета имели полуциркульные очертания, подчеркнутые изящной рустовкой.

Интересным памятником архитектуры маньеризма в Латвии является много раз разрушавшаяся и перестраивавшаяся заново церковь Катринас (Екатерины) в Кулдиге (1567, перестраивалась в начале XVII в., в 1651—1672 гг.). Она отличается своеобразным комплексом декоративных элементов (оригинальные мотивы вазонов и шишек на пьедесталах колонн, орнаментальные узоры на подпружных арках сводов) и несколько тяжеловесными пропорциями интерьера. Наружный облик церкви сохраняет величие, монументальность, простоту и строгость, и при этом в ней очень ясно выражено влияние готики.

Среди памятников гражданского зодчества периода маньеризма наиболее интересным примером не только в Латвии, но и во всей Прибалтике являлся знаменитый упоминавшийся выше «Дом Черноголовых» в Риге. С 1590 года перестраивался и обогащался элементами нового стиля фасад этого дома, особенно изящный ступенчатый щипец — убранство его получило формы, родственные североевропейскому Ренессансу. В то же время декоративные элементы фасада принадлежали всецело маньеризму: ролльверк (идущий по краю

211. Орденский замок в Цесисе. XIII — начало XVI в.

фронтона орнамент в виде вьющейся ленты), крошечные обелиски на углах ступенчатого щипца, маски, геральдические звериные фигуры, аллегорические статуи. Ритмическое чередование красного кирпича и белого камня придавало декоративному убранству фасада особое изящество и выразительность. Пластическую декорацию дополнял бюст короля Артура в круглом картуше. Четыре высокие ниши в начале XVII века имели живописные аллегорические изображения, которые усиливали общую живописность фасада.

Особое место в гражданской архитектуре Риги занимают амбары XVII века. В теперешней Старой Риге сохранилось двадцать четыре таких здания. Правда, они не всегда представляют большую художественную ценность, но являются весьма характерными памятниками зодчества этого столетия.

Амбары целыми комплексами включались в плотную застройку старого города. Их планы, как правило, имели форму неправильного четырехугольника. Обычно эти здания были обращены к улице торцовой стороной. Они имели несколько этажей, причем высота первого этажа значительно превышала высоту верхних. Нередко в амбарах делались подвалы, перекрытые крестовыми или цилиндрическими сводами. Обширный чердак, используемый для хранения товаров, также играл немаловажную роль в общей композиции здания. В верхнем отсеке чердака находился подъемный механизм — ворот, барабан которого выводился наружу и подвешивался на консолях под щипцом здания. Стены выкладывались из кирпича и бута и покрывались штукатуркой, хорошо гармонировавшей с черепичной кровлей. Над главным входом обычно помещалось скульптурное изображение какого-либо животного (слона, верблюда, голубя) — оно служило своего рода «товарным знаком» купеческой фирмы.

212. Распятие. Деревянная скульптура. Конец XIV — начало XV в.

В изобразительном искусстве Латвии второй половины XVI — первой половины XVII века прослеживаются два этапа: первый (1560—1610), когда художественные идеи поздней готики и маньеризма еще сосуществуют; второй (1610—1660), когда маньеризм получает широкое распространение и нарастают барочные тенденции. В целом этот столетний период в изобразительном искусстве Латвии был своеобразным прологом барокко. В этом периоде продолжается особенно характерный для последующей эпохи процесс формирования специфики латвийского искусства и вместе с тем дальнейшее расширение его внешних связей (через Любек и Данциг — с Нидерландами, с Восточной Пруссией, Данией, Средней и Южной Германией, через Польшу — с Италией).

В конце XVI века в скульптуре Латвии получает более широкое распространение тип гробницы, восходящий к итальянскому Ренессансу и сходный с аналогичными памятниками Литвы и Польши. Черты позднего Ренессанса и маньеризма здесь переплетаются со средневековыми традициями надгробий.

Характерным примером может служить гробница последнего рижского епископа Вильгельма Бранденбургского в Домском соборе (около 1563 г.), скульптурные детали которой были прежде покрыты позолотой. На каменной верхней плите гробницы — рельефное изображение умершего. Изображение выполнено в высоком рельефе, который со второй половины XVI века начинает соперничать с техникой рельефа «en creux» (глубокий рельеф — *франц.*).

Более сложный тип гробницы, восходящий к творчеству Андреа Сансовино и имевший широкое распространение в конце XVI века в Литве и Польше, представлен памятником епископу Нидецкому из церкви Яня в Цесисе (после 1588 г.). Рельеф сохраняет условность средневековых изображений на надгробных камнях. Для него характерна некоторая архаизация, ощутимая, в частности, в скованной позе епископа, в трактовке его ног и т. д. По сравнению с гробницей Филиппа Падниевского в Вавельском соборе в Кракове цесисский памятник более прост по своей структуре. Здесь то же трехъярусное построение, но скульптурное изображение находится только в среднем ярусе.

В мемориальной скульптуре наряду с богатыми гробницами Латвии 1560—1660-х годов по-прежнему широкое распространение имеют надгробные каменные плиты. Однако характер рельефов на них существенно меняется. Надписи теперь заключаются в картуши, которые представляют собой важную часть общей декоративной композиции. При этом повышается значение таких графических компонентов, как шрифт, орнамент, силуэт картушей. Если в надгробных камнях средневековья основной тип фигурных изображений — образ духовного лица без характерных индивидуальных при-

213. Святая Гертруда. Деревянная скульптура. XV в.

214. Святой Георгий. Деревянная скульптура. XV в.

215. «Мадонна Плеттенберга». Рельеф над северными воротами Рижского замка. 1525 г.

знаков, то во второй половине XVI века — это в основном портретная фигура рыцаря дворянина, что связано с усилением феодальной иерархии в эпоху контрреформации.

Интересным памятником конца XVI века является надгробие Георга Розена (после 1590 г.) из Лиелстраупской церкви. Умерший изображен в латах, как и во многих надгробных памятниках Западной Европы. Но композиция решена своеобразно — в плоском рельефе, точка зрения — сверху. Вероятно, автором надгробия был местный мастер.

Иная пластическая концепция характерна для надгробия Готарда Эферна из Неретской церкви в Земгале на бывшей территории Курляндского герцогства (конец XVI в.). На надгробном камне изображен коленопреклоненный юноша в обрамлении легкой аркады ренессансного типа. У его ног рельефный натюрморт в нидерландском духе: подушка, книга, перо (умерший был студентом). В этом произведении ощутимо воздействие нидерландского маньеризма. Характерно, что архитектурная композиция усложняется: надгробие Эферну скорее напоминает алтарь с нишами, пилястрами, обелисками, фронтоном, с обильными декоративными элементами в виде раковин, головок ангелов и т. п.

В надгробных плитах XVII века все меньше средневековой архаичности. Портретные характеристики становятся более индивидуальными, сюжетные и композиционные мотивы — более разнообразными, наличествует драматизация темы смерти.

Каменные надгробия в стиле маньеризма и раннего барокко получили наиболее широкое распространение в Курляндском герцогстве. Характерно надгробие Анны Тизенгаузен (после 1648 г.) из церкви в Добеле. Рельеф здесь плоский, графичный. Надо отметить, что изображение женщины на надгробном камне вообще встречается редко, а по сравнению со средневековым искусством это новый мотив.

Наряду с фигурными изображениями на надгробных камнях в XVI—XVII веках часто встречаются изображения гербов, которые, как правило, покрывались краской и позолотой. Это были одновременно произведения архитектурного, пластического, живописного и графического искусства. Надписи обрамлялись картушами с изящными гибкими силуэтами, венками, орнаментальными узорами, красиво сочетались с рисунком герба, с символами евангелистов в медальонах, с геральдическими мотивами

Со второй половины XVI века в Латвии получает также широкое распространение скульптурная и живописная эпитафия. Первые эпитафии имели очень скромный вид, часто это были простые металлические, каменные или деревянные доски с надписями. В XVII веке эпитафии получают массовое распространение и органично включаются в пространство церковных интерьеров. Эпитафии первой половины XVII века в основном восходят к разработанной в Нидерландах схеме в стиле маньеризма. В Латвию эта традиция проникает, вероятно, через Северную Германию.

Каждая эпитафия представляла собой своеобразное произведение архитектуры малых форм с четкой ордерной системой (позднее, в искусстве зрелого барокко, эта система уже разрушается), с членением на ярусы, с введением характерных декоративных элементов

216. Успение богоматери Деревянный барельеф. Между 1490 и 1510 гг.

маньеризма. Центральное поле занимали или картина, или рельеф. Рельеф обычно раскрашивался и воспринимался живописно, а картина составляла единое целое с обрамляющей ее резьбой по камню и со всем скульптурным декором.

Талантливым мастером эпитафии в Латвии был рижский мастер Беренд Бодекер родом из Любека. Сделавшись гражданином Риги (здесь он умер в 1618 г.), Бодекер в то же время устанавливает связи с другими землями и получает заказы из других городов Латвии (в частности, из Елгавы, где он создал ряд каменных скульптур в церкви св. Троицы) и других стран, прежде всего Швеции. Вероятно, Бодекер или работал некоторое время в Стокгольме, или исполнил в Риге ряд рельефов для церкви Николая в Стокгольме. Наиболее выразительные произведения Бодекера — эпитафия советника Ригемана (1604) и эпитафия гильдии св. Иоанна (1605) в рижском Домском соборе.

Близка к кругу работ Бодекера эпитафия Каспара Тизенгаузена (умер в 1611 г.), также находящаяся в Домском соборе. Скульптура, живопись и графическое искусство объединены здесь единством художественного замысла. Богатство красок, сочные светотеневые контрасты усиливают впечатление блистательного эффекта, роскоши, прихотливого изящества в духе маньеризма.

К той же группе памятников можно причислить «картуш Экка» (1618, *илл. 218*) на здании конвента в Старой Риге, один из лучших памятников маньеризма в Латвии. Эпитафия была привезена из Данцига и исполнена, вероятно, при участии опытного мастера нидерландской школы. Сюжет ее — Христос и грешница. Композиция отличается динамикой, пластическим богатством. В образах очевидны черты маньеристической грациозности и экспрессивности. Фигуры хрупкие, тонкие, с удлиненными пропорциями и маленькими руками. Складки одежды расположены в беспокойном, напряженном, трепетном ритме. В них сочетаются еще готическая ломкость, жесткость и уже барочная динамика. В рисунке чувствуется легкость и изящество.

Деревянной скульптуры второй половины XVI — первой половины XVII века сохранилось гораздо мень-

217. Богоматерь и Магдалина. Деревянная скульптура. Конец XVI в. Фрагмент

ше, нежели каменной. Да и вообще наиболее интересные памятники деревянной скульптуры появляются лишь с середины XVII века, причем концентрируются они в провинциальных церквах, главным образом в Курземе.

Среди ранних произведений деревянной скульптуры — три детали скульптурного убранства Умургской церкви в Видземе «Апостол Иоанн», «Ангел» и группа «Богоматерь и Магдалина» (конец XVI в., Рига, Музей истории Латвийской ССР, *илл. 217*). Эти фигуры датируются временем после 1596 года. В трактовке их много общих черт с нидерландской скульптурой, особенно в образе Марии Магдалины. Но заметны в них архаизация и характерные народные черты. Интересно, что у статуй нет ног, верхняя часть фигур вырезана прямо из ствола дерева и общая композиция сохраняет его естественную компактность.

Иные черты характерны для кафедры рижского Домского собора, выполненной около 1641 года в одной из рижских мастерских и частично переделанной позднее. В нишах кафедры между изящными коринфскими колонками размещены двенадцать статуй апостолов. В этом памятнике доминирует строгий рационалистический дух.

Среди памятников Курземе середины XVII века большой интерес представляют ансамбли двух церквей: Злекской и Эдольской.

Интерьер Злекской церкви был оформлен между 1645 и 1652 годами. Здесь привлекает внимание алтарь с двумя картинами в центре, статуями пророков в боковых нишах; наверху композицию венчает распятие с фигурами предстоящих Марии и Иоанна. Спинки скамей имеют изысканный силуэт. Кафедру поддерживает резная фигура ангела *(илл. 221)*. Поза его естественна, свободна и динамична. В декоре церкви есть некоторые общие черты с декоративными скульптурами Дании. Это не случайное совпадение, поскольку еще во второй половине XVII века между бывшим курляндским епископством и Данией существовали известные политические и культурные связи.

В Эдольской церкви, скульптурное и живописное убранство которой относится к середине XVII века, особенно интересны кафедра и алтарь. Кафедру поддерживает резная фигура ангела, на стенках и в нишах расположены фигуры апостолов. Алтарь имеет очень цельную композицию, его венчает скульптурная группа из трех ангелов. Статуи свободно стоят над карнизом второго яруса, усиливая впечатление изысканности силуэта и свободного выхода скульптуры в пространство, а также занимают ниши по бокам от центральной картины.

Возможно, в Эдольской церкви работал местный латышский резчик по дереву, который раньше помогал датскому мастеру в украшении интерьера Злекской церкви.

Одним из последних памятников маньеризма в Курземе является алтарь церкви Екатерины в Кулдиге (1660). Правда, ему свойственна уже большая сложность, барочная динамика и претенциозность, в силу чего некоторые исследователи приписывают его Николаю Сеффренсу Старшему, который открывает блистательную эпоху барокко в скульптуре Курземе.

Несомненно, с середины XVII века Курземе играет очень значительную роль в развитии деревянной

скульптуры Латвии, что связано со знаменитой мастерской Сеффренса.

Комплексное рассмотрение ансамблей интерьеров латвийских церквей и таких памятников, как алтари, эпитафии и т. п., касается, по существу, одинаково скульптуры и живописи Латвии. При этом роль скульптуры в изобразительном искусстве Латвии второй половины XVI — первой половины XVII века оказывается гораздо более значительной, чем живописи. Но хотя живопись и не достигла такого высокого уровня, развитие этих двух видов искусства шло параллельно.

В ряду живописных произведений выделяется написанная в последней четверти XVI века «Голгофа», алтарная картина из Калнмуйжской церкви (Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР). Автором ее был, вероятно, иностранный мастер, находившийся под сильным влиянием нидерландской школы маньеризма. Неравное качество исполнения различных частей картины и различия в трактовке фигур заставляют предположить, что у автора алтарной картины были помощники из местных мастеров. Интерпретация традиционного сюжета «Голгофы» во многом носит жанровый характер. художник любовно выписывает костюмы предстоящих перед распятием лиц, детали пейзажа, воспроизводит выразительные жесты объединенных в группы людей. В обнаженных телах чувствуется характерный для маньеризма интерес к анатомии. Драматизация темы страданий еще далека от барочной экзальтации и экспрессии.

Характерным примером живописи позднего маньеризма может служить портрет курземского герцога Вильгельма (1615), хранящийся ныне во дворце Рундале (Бауский район). В основе концепции этого парадного портрета — подчеркнутый аристократизм, респектабельность, блеск герцогского сана. Внешняя репрезентативность сводит на нет присущую некогда Ренессансу героическую трактовку человеческой личности. Художник уделяет великолепному кафтану, плащу, шелковым бантам едва ли не больше внимания, чем лицу портретируемого, которое весьма заурядно.

Предположительно латышским по национальности художником был живописец Даниэль Брусенс (умер в 1684 г.). С его именем связано исполнение картин для алтаря церкви в Бунке (Лиепайский район).

От середины XVII века осталось немало других произведений живописи, авторы которых неизвестны. Искусство их близко народным художественным вкусам. Пример тому — картина с изображением «Тайной вечери», предназначенная для алтаря церкви в Валдемарпилсе (бывшее название — Сасмака). В ней много экспрессии, глубокой эмоциональности. Психологическая острота основана на острых контрастах в сопоставлении лиц апостолов. Выразителен типаж: отдельные образы носят явно «ориентальный» характер, в других отражаются непосредственные жизненные наблюдения, в них угадываются местные крестьянские типы.

Соответствующие принципам формирующегося барокко особенности живописной композиции (контрасты светотени, динамичный разрыв пространства с помощью стремительной диагонали и т. п.) находятся в удивительном равновесии с характерным для народного искусства тяготением к орнаментальности, линейно-графической выразительности. В целом картина привлекает своим реализмом, свежестью жизненных впечатлений, эмоциональностью.

218. Эпитафия «картуш Экка» на здании «Конвент Экка» в Риге. 1618 г.

Относительно искусства второй половины XVI — первой половины XVII века с полным правом можно говорить о взаимодействии в нем народного и профессионального творчества, что бесспорно благотворно влияло на развитие всей местной художественной культуры. Западноевропейские художественные стили обогащали народное искусство; в то же время народное творчество, вливаясь в профессиональное искусство живой струей, усиливало его реалистическое и эмоциональное звучание, укрепляло его связь с духовной жизнью народа.

Первые сведения о становлении профессионального декоративно-прикладного искусства на территории

219. Люстра. Латунь. XV в

Латвии восходят к XIII веку. Мастера различных специальностей входили в цеха, объединенные в гильдию ремесленников (Малая гильдия).

Рижские мастера-мебельщики известны с XIV века, когда впервые упоминаются «изготовители сундуков», которые отделились от плотников, издавна занимавшихся и производством мебели. В 1541 году был утвержден устав цеха столяров, объединившихся с живописцами и витражистами.

Предметы готической мебели местного производства не сохранились, но ее влияние прослеживается до конца XVI века. Дубовый шкаф с ажурной металлической оковкой в Музее истории г. Риги и мореходства (конец XVI в.) полностью повторяет готический нижнесаксонско-вестфальский тип одностворчатого шкафа с двумя узкими дверцами, поставленными в вертикальный ряд.

Ренессансные мотивы проникают в латвийское декоративно-прикладное искусство только со второй половины XVI века уже в варианте нидерландского и северонемецкого маньеризма. Исключением является скамья в рижском Домском соборе (вторая четверть XVI в.), где впервые применен мотив аканта. Готический орнамент «льняных складок» все еще употребляется в отделке сундука из Музея истории г. Риги и мореходства (последняя четверть XVI в.) рядом с мотивом портала, перекрытого полукруглой аркой. Последний в течение полувека явился композиционной основой корпусной мебели (сундуки, шкафы, церковные кафедры и скамьи). Приемы отделки мебели и монументальной декоративной резьбы к концу века сближаются, столяры уже именуются «резчиками».

В конце XVI века наравне с Ригой крупным художественным центром становится Елгава, столица Курляндского герцогства. Изделия придворной мастерской Тобиаса Гейнтце в начале XVII века близки стилю любекской школы Антония Эверса Младшего (применение объемной резьбы для обрамлений в сочетании с интарсиями филенок). Именно интарсия (обычно воспроизводящая орнамент рольверка и арабески) является важнейшим декоративным приемом в первой трети XVII века; часто она заменяется аппликацией ажурных фанерных (иногда полихромно раскрашенных) пластинок (скамья из церкви Аннас в Лиепае, 1610-е годы, Лиепайский краеведческий и художественный музей). На более простых вещах интарсия имитируется краской по гладкому фону (сундук, 1679, Рига, Музей истории Латвийской ССР; кафедра из церкви в Тервете, 1622, Рундальский дворец-музей).

Со второй четверти XVII века на последней стадии стиля маньеризма орнамент рольверка заменяется ормушельверком, интарсия начинает уступать место скульптуре (сундуки, вторая четверть XVII века, Музей истории г. Риги и мореходства). В это время профессия «резчика» начинает делиться на столяров и скульпторов.

В столярных изделиях с середины века преобладает влияние Голландии. Появляется упрощенный вариант голландского двухъярусного филенчатого шкафа с отделкой «флемованными дорожками»; фанеровка иногда заменяется раскраской. Геральдическая роспись филенок — признак местного влияния.

Мебель для сидения известна лишь по образцам первой половины XVII века. Наиболее популярен голландский тип из точеных деталей, распространен и так называемый немецкий крестьянский стул с резной спинкой.

Серебряное дело в Риге начинает развиваться с XIV века: в 1360 году был принят устав соответствующего цеха. Ранние изделия представлены главным образом церковной утварью. Готическая форма потира с поддоном в виде шестилистника (самый ранний пример — потир из церкви Екаба в Риге, 1474) сохраняется до середины XVII века (потир из церкви в Земите, 1646, Рундальский дворец-музей). Во второй половине XVI века в стиле северонемецкого маньеризма работают мастера Маттиас Ролове, Ганс Уннау, Ламберт Гольденштедт. Типичные изделия этого периода — высокие кубки с крышкой, кубки в форме конуса, цилиндрические кружки. Горизонтальные полосы чеканного декора чередуются с гладкими гравированными поверхностями.

В 1634 году серебряных дел мастера признаются «свободными художниками» и выходят из гильдии ремесленников. Это совпадает с кульминацией позднего маньеризма, требующего от мастера свободы фантазии

220. Л. Бекер. Поднос. 1684 г.

221. Кафедра Злекской церкви. Середина XVII в.

и профессионального уровня скульптора-художника. Изделия сплошь покрываются высокорельефным декором, орнамент сочетается с натуралистическими элементами; усиливается влияние Аугсбурга и Нюрнберга *(илл. 220)*. В этом направлении работает Герман Винкельман (кубок цеха мастеров-ювелиров, 1654, прежде — в собрании общества Черноголовых в Риге).

Ковка и литье из черного и цветных металлов до XVI века представлены почти исключительно вещами бытового характера. Из старейших бронзовых изделий к первой половине XV века относится готическая люстра с изображением девы Марии (из церкви Катринас, позже в Малой гильдии, Музей истории г. Риги и мореходства, *илл. 219*). Со второй половины века широко распространены люстры-паникадила нидерландского типа с центральной балясиной; на протяжении конца XVI и начала XVII века часто копируются любекские люстры-паникадила с двуглавым орлом в завершении.

В это время работают рижские мастера по литью, выходцы из Нюрнберга Михаэль Байер и Ганс Мейер, создавшие, кроме пушек и колоколов, эпитафию в рижской церкви Яня (1589) и канделябры в церкви Петера (1592, 1596). Из бронзы делают некоторые виды предметов церковной утвари, в частности, купели: в позднеготическом любекском варианте с изображениями «Благовещения» и «Адама и Евы» они производились до середины XVII века. К концу стиля маньеризма создано одно из значительнейших произведений бронзового литья — эпитафия Иогана Дольмана из церкви Петера (1656, Музей истории г. Риги и мореходства).

Во второй половине XVI века происходит объединение в цех рижских мастеров по литью олова — ремесло известно уже с XIV века. Средневековые мастера делятся на «литейщиков кружек» и «литейщиков котлов», что указывает на скромный характер изделий — тарелок, кружек, котлов. Их формы близки к керамическим, декор отсутствует. Поздние изделия (с XVI в.) упрощенно копируют серебряную утварь (потир, первая половина XVII в., Рундальский дворец-музей; подсвечники, вторая половина XVII в., церковь в Калдабруне). В стиле позднего маньеризма созданы некоторые предметы из олова, отделанные объемной скульптурой, рельефом, гравировкой и свидетельствующие о высоком художественном уровне этого ремесла (саркофаг Фридриха Бера, 1649, Злекская церковь; саркофаг герцогини курляндской Елизаветы Магдалины работы елгавского мастера Франца Варнгардта, 1645, Елгавский дворец).

Начиная со второй половины XVII века для декоративно-прикладного искусства Латвии наступает новая фаза развития: в последнем десятилетии века стиль барокко окончательно преодолевает остатки маньеризма, а заодно исчезают и последние отголоски средневекового искусства.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

В начале XIII века эстонский народ оказывается жертвой агрессии немецких и датских феодалов. Несмотря на героическое сопротивление, страна была покорена. Северная часть Эстонии становится датским владением, центральная и юго-западная — владением Ордена меченосцев, острова и западная часть переходят к сааре-ляанемааскому епископу, юго-восток — к тартускому епископу. Раздел страны кладет начало периоду феодальной раздробленности. Народ не покоряется захватчикам. Самое крупное восстание в Юрьеву ночь 1343 года распространяется по всей Северной Эстонии. Не прекращаются столкновения и между феодалами. В 1237 году Орден меченосцев объединяется с Тевтонским (или Немецким) и получает название Ливонского. В условиях усиления феодального и национального гнета основная масса коренного населения Эстонии постепенно закрепощается. Завоеватели при поддержке католической церкви стремятся полностью уничтожить культуру эстонского народа. Но национальная художественная традиция продолжает существовать и развиваться в устном фольклоре, песне и танце, крестьянских ремеслах, своеобразно преломляется в профессиональном искусстве.

Значительной политической и экономической силой, противостоявшей ордену, были города. Город предоставлял эстонскому населению известную свободу и возможность участия в экономической и культурной жизни. Города, в особенности ганзейские города Таллин и Тарту, были центрами торговли между Западной Европой и Россией. Уже в XIV веке в документах упоминается русская фактория в Таллине. Оживленная торговля между Россией и Западной Европой обусловила вовлечение Эстонии в систему культурных связей, что наложило заметный отпечаток на архитектуру и искусство страны.

С самого начала этого периода ряд обстоятельств способствовал формированию особенностей местной архитектуры. К началу XIII века в стране уже существовали поселения городского типа (на их основе развивались средневековые города Эстонии) и сеть крепостей, сооруженных с учетом характера местности.

В архитектурном облике даже самых ранних построек на этом этапе сказывается формообразующее влияние местных строительных материалов. Серый цвет плитняка Северной Эстонии придает единство памятникам, рождая ощущение суровой мощи. В то же время плитняк требует определенного обобщения архитектурных деталей и профилей. Ответственные детали часто выполняются из мягкого, податливого доломита. В Южной Эстонии преобладает кирпич, зона распространения которого продолжается также в Северной Латвии. Это привело к известной близости ранних памятников Латвии и Эстонии.

Строители, пришедшие вслед за захватчиками, принесли с собой сложившиеся традиции архитектуры — в первую очередь Вестфалии, рейнских областей, острова Готланд. Определенное влияние оказала монументальная архитектура монашеских орденов цистерцианцев и доминиканцев. В условиях постоянных феодальных столкновений и частых народных восстаний сложился сдержанный суровый характер местного зодчества. Преобладало строительство укрепленных, приспособленных к обороне замков и церквей.

Иноземные строители владели более высокой строительной техникой, в том числе каменной кладкой на растворе, а также сложной системой готических конструкций. На протяжении XIII — первой половины XIV века применяются параллельно купольные (домикальные) и крестовые своды, стрельчатые арки с невысокой стрелой подъема, готический растительный орнамент. В начале периода встречаются позднероманские формы — полуциркульная арка, почкообразная капитель, плетеный орнамент, которые к концу XIII века сменяются готическими. Сочные формы зрелой готики преобладают в первой половине XIV века. Позже заметнее влияние аскетических архитектурных форм монашеских орденов, оказавшихся в условиях Эстонии более устойчивыми, чем праздничные формы западногерманской готики. Хотя конструкция перекрытий, профили арок, детали, общая композиция памятников изменяются, господствуют кубические замкнутые массы, простые объемы, мало расчлененные массивные стены, скупое скульптурное убранство.

Среди памятников этого времени наиболее значительны две группы сельских церквей: сааре-ляанемааская, состоящая из однонефных сельских храмов, на

островах Сааремаа и Муху и в западной части Эстонии, и группа трехнефных зальных церквей Центральной и Южной Эстонии.

Ранняя постройка первой группы — церковь в Вальяла на острове Сааремаа закончена около 1270 года. Это небольшой однонефный храм, три травеи которого перекрыты домикальными сводами, четвертая образует более низкое помещение прямоугольного хора, которое позже получило полигональную апсиду в стиле зрелой готики (к тому же времени относится и башня). Впечатляет западный фасад, украшенный романским порталом. Здание этой церкви было приспособлено и для обороны.

Примерно в то же время завершено строительство в Хаапсалу большой замковой однонефной церкви, состоявшей из трех травей без хора. Выразительно решено ее просторное, красивое по пропорциям внутреннее пространство. Ступенями возносятся ввысь три основных объема (прямоугольная пристройка к хору, хор, продольная часть) церкви в Муху начала XIV века. Вертикализм подчеркнут также ритмом двускатных крыш, щипцы которых по мере повышения основных объемов приобретают возрастающую крутизну. К ранним памятникам в Ляэнемаа относится церковь в Ридала (конец XIII в.).

Самое выдающееся сооружение этой группы — церковь в Карья на Сааремаа (30-е — 40-е гг. XIV в.). Двухтравейная продольная часть и более низкий хор перекрыты домикальными сводами на нервюрах. В отличие от более ранних построек церковь в Карья богата сочными резными архитектурными и скульптурными деталями. Триумфальная арка церкви опирается на пучки колонок, между которыми находятся скульптурные композиции. В XIV веке также была построена церковь в Пейде.

222. Замок в Курессааре (г. Кингисепп). Интерьер. Вторая половина XIV в.

В Центральной Эстонии находится группа трехнефных зальных церквей. Средний неф у них несколько шире боковых, с востока расположен прямоугольный хор без апсиды, с запада возвышается башня. Своды опираются на круглые столбы с позднероманскими капителями. Для построек этой группы типично малорасчлененное внутреннее пространство. Самая древняя из церквей — в Амбла (между 1270 и 1280 гг.). Около 1290-х годов сооружена церковь в Коэру, повторяющая объемно-пространственную композицию церкви в Амбла. К началу XIV века относится храм в Тюри и, наконец, церковь в Пеетри (вторая четверть XIV в.), для которой уже характерны чисто готические формы деталей.

Наиболее интересный переходный памятник от романского стиля к готике в Южной Эстонии — церковь в Нью (около 1300 г.). Это трехнефный зальный храм, центральный неф которого почти в два раза шире боковых. Своды центрального и боковых нефов опираются на крестообразные в плане столбы и на пристенные пилястры. Своеобразен восьминервюрный свод хора. Церковь в Нью была приспособлена к обороне.

Огромное значение для данного этапа развития средневековой эстонской архитектуры имело крепостное зодчество. На первых порах строились замки нерегулярного типа. Они сооружались в основном на месте укрепленных эстонских городищ. Таковы плохо сохранившиеся крепости в Лихула, Отепя, Тарту и другие.

В XIII—XIV веках возводились также замки-башни, главным компонентом которых был донжон. Среди сооружений этого типа наиболее значителен замок в Пайде (донжон разрушен в годы Великой Отечественной войны). Его мощная восьмигранная башня достигала 30 метров и имела шесть этажей, из которых три были сводчатыми.

Замки регулярного типа строились уже в XIII веке. Мощные крепости типа «кастелл» (за̀мка) были заложены в Раквере и Нарве. В Таллине меченосцы возвели на Вышгороде в 1229 году так называемую малую крепость — прямоугольную в плане, вытянутую в направлении с севера на юг. Датчане построили примыкавшее к ее западной стене небольшое крепостное сооружение.

В начале XIV века в Эстонии распространился типичный для орденской архитектуры конвентский дом, или «конвентгауз»,— сочетание крепости и монастыря. Как правило, он представляет собой квадратный в плане, замкнутый объем с внутренним квадратным двором. Суровый кубический массив нерасчлененных снаружи стен по-своему символизировал в глазах народа чуждую, враждебную ему силу. В крыльях замка располагались часовня, зал капитула, рефекторий (трапезная), дормиторий (спальня) и другие помещения монастырского характера. Внутренний двор окружала открытая сводчатая галерея.

К раннему типу относится конвентский дом в Пярну (начало XIV в., не сохранился). На высоком мысе над озером расположен мощный замок — конвентский дом в Вильянди (сейчас в развалинах), перед которым находятся три форбурга, разделенных рвами.

223. Церковь Яани в Тарту. Деталь портала. XIV в.

К концу XIV века усиленно развивается городская культура, в архитектуре и искусстве все явственнее обнаруживает себя светское начало.

Наиболее последовательно особенность этого этапа раскрылась в архитектуре Таллина, где складывается своеобразная архитектурная школа. В этот период североэстонская архитектура, и прежде всего архитектура Таллина, занимает ведущее место в архитектуре страны. В Южной Эстонии также велось большое строительство, главным образом в Тарту (памятники Южной Эстонии плохо сохранились). Архитектура Южной Эстонии была более тесно связана с «кирпичной» архитектурой Северной Германии.

Повсеместно происходит стабилизация архитектурных форм. Сооружения возводятся городскими ремесленниками, объединенными в цеха и хранящими из поколения в поколение строительные навыки. В составе таллинского цеха резчиков по камню, включавшего как каменотесов, так и строителей, вплоть до XVII века мы находим много эстонцев.

Во второй половине XIV века продолжается строительство конвентских домов, получивших ряд новых черт. Если первоначально конвентские дома Эстонии строились без башен, то теперь появляются мощные угловые башни. Новые черты можно отметить в архитектуре замка саареляэнеского епископа в Курессааре (город Кингисепп), который воспроизводит общую структуру конвентского дома. Замок сравнительно хорошо сохранился. Это квадратное в плане сооружение с двумя невысокими башнями по углам северного флигеля поражает аскетической суровостью кубического объема. Внутренний двор окружен на уровне второго этажа сводчатой галереей. Из интерьеров наиболее примечателен праздничный рефекторий (трапезная) в средней части южного крыла — двухнефный зал, перекрытый крестовыми сводами на нервюрах, которые опираются на четыре восьмигранных столба *(илл. 222)*. К рефекторию примыкает квадратная капелла, четыре крестовых свода которой опираются на стройный восьмигранный столб.

Во второй половине XIV века ведется сооружение конвентских домов на севере Эстонии — в Таллине, Раквере и Нарве. Влияние архитектуры конвентского дома заметно в плане и деталях монастыря Цистер-

224. Городские укрепления Таллина. XIV—XVI вв.

цианского ордена в Падисе. В комплексе монастырских помещений наибольший интерес представляет четырехтравейная однонефная церковь в северном флигеле. Под восточной ее частью находится крипта. Интерьер церкви расчленен тремя подпружными арками, которые опираются на трапециевидные консоли. Последние украшены плоскостными рельефными изображениями, типичными для церковной символики.

Монастырь св. Екатерины Ордена доминиканцев в Таллине (XIII—XVI вв.) был в послевоенные годы подвергнут реставрации. Из комплекса монастырских помещений, расположенных вокруг внутреннего двора, наибольший интерес представляет трехнефная зальная церковь. Ее два западных портала, завершенных во второй половине XIV века, стали своеобразными эталонами для таллинских зданий следующего столетия. Главный портал глубоко врезан в стену, резная каменная скульптура импостов и растительный орнамент полочек над ними еще несут в себе традиции сочной лепки начала XIV века.

Большинство городских церквей было перестроено в XV веке, и первоначальный их облик не сохранился. Поэтому следует остановиться лишь на архитектуре церквей Яани в Тарту и Пюхавайму в Таллине.

Повреждения, причиненные в годы Великой Отечественной войны церкви Яани, обнажили первоначальную композицию и убранство церкви. Это была базилика с массивной четырехгранной башней с запада. Хор с полигональным завершением равен по ширине продольной части, своды которой опираются на квадратные столбы. Богатейшее скульптурное убранство церкви не имеет себе равного во всей североевропейской готике *(илл. 223)*.

Самая старая часть церкви Пювавайму (Святого духа) — хор, построенный в конце XIII века. Продольная часть была завершена в 70-е годы XIV века. Церковь двухнефная, своды опираются на квадратные в сечении столбы, хор является продолжением одного из нефов. Такое необычное решение связано с расположением церкви вдоль улицы, что не дало возможности расширить церковь с севера.

Эти и некоторые другие памятники второй половины XIV века подготавливают расцвет эстонской архитектуры в XV веке. С особой силой он проявился в архитектуре Таллина, оказавшей влияние на всю Северную Эстонию.

Таллин (Колывань, Линданисе, Ревель) в середине XV века занимал территорию в 35,3 гектара. Впервые

225. Городские укрепления Таллина. Башня «Толстая Маргарита». Начало XVI в.

он упомянут арабским географом Идриси в 1154 году. Ко времени захвата датчанами в 1219 году он имел развитую радиальную систему улиц, сходившихся на центральной рыночной площади. После 1219 года вокруг первоначального ядра образуются поселки иноземных купцов. На господствующей над городом скале датчане построили свою крепость, около которой возникло селение феодалов с церковью в противовес торгово-ремесленному Нижнему городу. В 1248 году Таллин получил Любекские городские права, а в 1284 году уже числится в составе Ганзейского союза. На протяжении следующего века окончательно сложилась планировочная структура города.

Центр городского ансамбля образует площадь ратуши, извилистые улочки с живописными поворотами застроены узкими домами, чьи высокие щипцы с крутыми черепичными крышами создают в силуэте города своеобразный зигзагообразный линейный ритм. Композиционными узлами городского ансамбля стали церкви, которые организуют пространственную композицию города. Вокруг церквей сложились небольшие ансамбли общественных зданий и жилых домов.

Планировка других городов Эстонии несколько иная. В Тарту (Юрьев, Дерпт) улицы идут параллельно и перпендикулярно реке. Планировка Пярну регулярная, город был расположен к востоку от конвентского дома, имел прямоугольную сеть из четырех продольных и шести поперечных улиц. Сравнительно регулярную планировку имела также Нарва.

Городские укрепления сохранились только в Таллине. Строительство каменной оборонительной стены, по-видимому, начинается в конце XIII века. Под руководством датского рыцаря Иоханнеса Канне начиная с 1310 года проводятся обширные строительные работы, которые завершаются в середине XIV века. В дальнейшем стены и башни надстраиваются, приспосабливаются к огнестрельному оружию. В начале XVI века, после завершения строительства мощных круглых орудийных башен «Кик ин де кёк» («Посмотри в кухню»), «Толстая Маргарита» *(илл. 225)* и «Луренбург» (не сохранилась) оборонительная система Нижнего города получает окончательный вид. Стены и башни Нижнего города образуют выразительный художественный компонент в ансамбле Таллина *(илл. 224)*. Особенно впечатляет группа расположенных близко друг от друга башен с северо-запада, вступающих в своеобразные масштабные и ритмические отношения с архитектурой церкви Олевисте. Таллинские городские укреп-

ления в смысле сохранности — единственные в Европе: первоначальная длина стен составляла 2,35 километра, сейчас она составляет — 1,85 километра, из сорока с лишним башен сохранилось двадцать шесть. Вышгород имел самостоятельную систему укреплений, которая не сохранилась.

Узловое положение Таллина на путях торговли Запада с Востоком усиливало его богатство и укрепляло международные художественные контакты. Развивается бюргерская культура. Расширяется социальный состав заказчиков произведений искусства. Развитие искусства, и в частности архитектуры, определяют теперь купеческие гильдии, цеховые организации ремесленников и зажиточные заказчики из бюргеров.

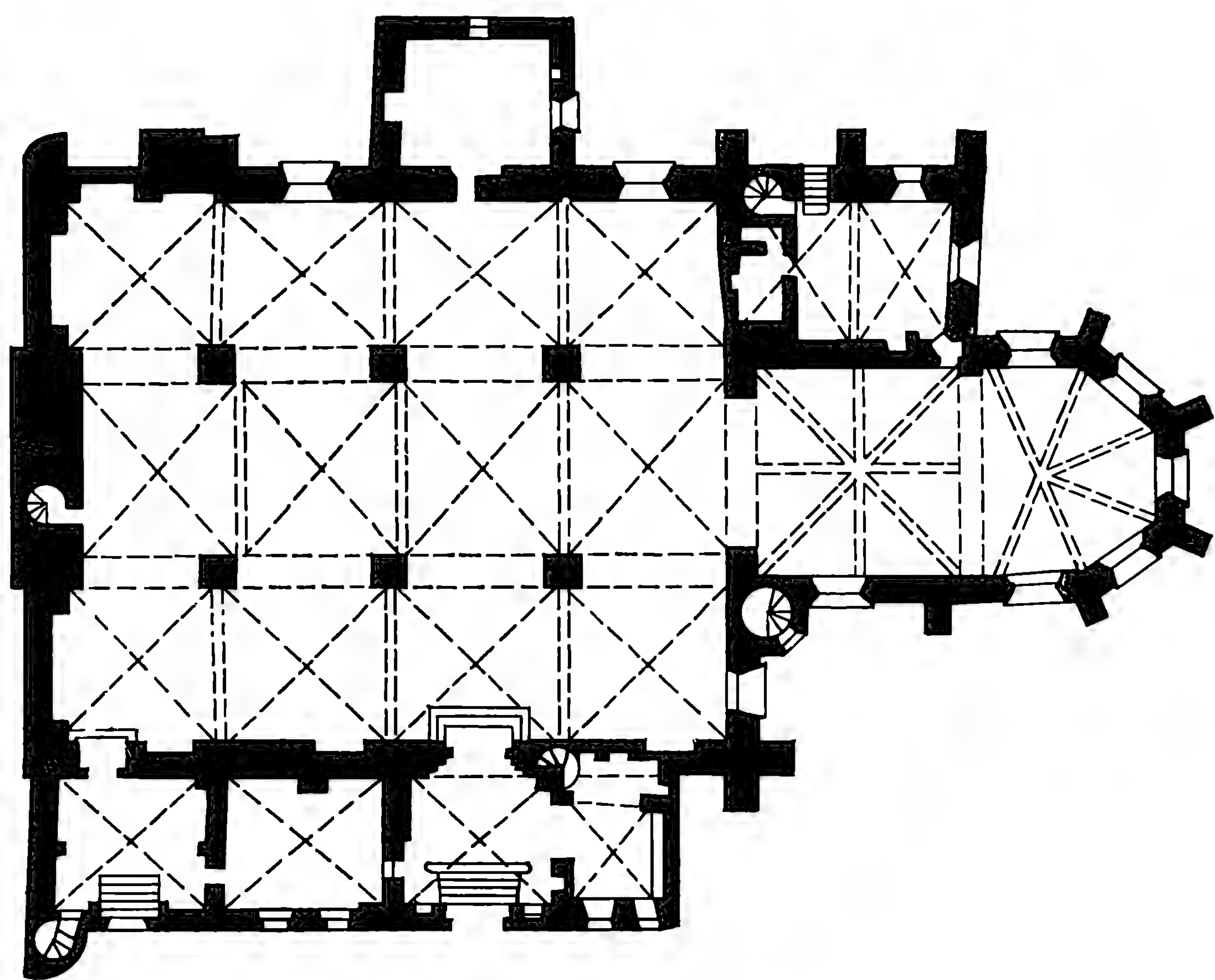
В начале XV века в Таллине возводится ряд крупных общественных зданий, в которых складываются основные стилистические признаки таллинской школы. Наиболее значительный памятник этого периода — ратуша (заложена в первой половине XIV в. и получила окончательный вид в 1402—1404 гг., *илл. 227*). Это прямоугольное здание, в архитектурном образе которого своеобразно сочетается суровость крепости и открытость городского общественного здания. Бруствер с зубчатыми декоративными бойницами напоминает о воинственном нраве бюргеров, в то время как открытая «венецианская» стрельчатая аркада придает зданию нарядную торжественность. Архитектурная композиция построена на контрастах: монументальной глади стен, прорезанных прямоугольными оконными проемами, и раскрытой в сторону площади аркады; массивного объема с высокой двускатной черепичной крышей и легкой изящной консольной башни. Среди интерьеров наибольший интерес представляет бюргерский зал и зал магистрата. Первый из них — просторное помещение, крестовые своды которого опираются на два стройных восьмигранных столба и консоли на

226. Зал гильдии Олевисте в Таллине. 1405—1422 гг.

227. Ратуша в Таллине. 1402—1404 гг.

228. Церковь монастыря ордена св. Биргитты в Пирита под Таллином. 1407—1436 гг.

229. Домский собор в Таллине. Интерьер. XV в.



230. Домский собор в Таллине. XIII—XVIII вв. План

стенах. В зале магистрата два крестовых свода расчленены мощной подпружной аркой. Барочное завершение башни выполнено в 1627 году, она увенчана флюгером в виде фигурки ландскнехта, прозванной «Старый Тоомас» (1530).

Здание Большой (купеческой) гильдии было построено в 1410 году *(илл. 231)*. Фасад с мощным щипцом, облегченный декоративными стрельчатыми арками, выходит на улицу Пикк. Красивый портал сохранил окованные железными розетками двери, колотушки относятся к 1430 году. Большой зал разделен тремя шестиугольными столбами на два нефа, перекрытых крестовыми сводами. Плоскостные рельефы, украшающие столбы, типичны для Таллина XV века. Очень красив зал здания гильдии Олевисте (св. Олая, 1405—1422, *илл. 226*). Исключительно благородны и соразмерны пропорции этого двухнефного зала. Два профилированных шестигранных столба несут шесть звездчатых сводов, нервюры которых имеют типичный для Таллина профиль двойного вала и опираются на геометрически четкие, трапециевидные внизу консоли.

Черты, отмеченные в архитектуре общественных зданий, можно проследить также в церковных постройках

231. Здание Большой гильдии в Таллине. 1410 г.

232. Арент Пассер. «Дом Черноголовых» в Таллине. 1597 г.

этого периода. К самым известным памятникам таллинской архитектурной школы принадлежит монастырь ордена св. Биргитты в Пирита под Таллином *(илл. 228)*. Монастырь был одновременно мужским и женским, поэтому с севера к церкви примыкают помещения монахинь, а с юга — монахов. Во время Ливонской войны монастырь был разрушен и с тех пор стоит в развалинах. Но монастырская церковь, построенная в 1407—1436 годах, производит даже теперь исключительно монументальное впечатление. Особенно выразителен западный фасад. Мощный треугольник щипца облегчен высокими стрельчатыми нишами, перспективный портал однотипен с таллинскими порталами. В двух окнах восточной стены сохранились каменные переплеты.

Заключительный этап развития эстонской средневековой архитектуры охватывает вторую половину XV и начало XVI века. В это время в зодчестве наблюдается появление ряда новых особенностей, связанных с изменившейся социально-политической обстановкой. Города переживают период небывалого экономического и политического подъема, растет богатство и влияние купеческой верхушки. Вместе с тем усиливаются социальные и национальные противоречия. Возросшее значение бюргерства, укрепление его самосознания сказывается на характере архитектуры и проявляется особенно заметно при перестройке городских церквей.

Архитектура Северной Эстонии отмечена влиянием таллинской школы.

В Таллине перестраиваются и получают свой окончательный вид три большие городские церкви — Домский собор, церкви Олевисте и Нигулисте.

Самое раннее упоминание о Домском соборе относится к 1229 году, квадратный хор с полигональной апсидой датируют 1300 годом *(илл. 230, 229)*. Во второй половине XV века продольную часть собора перестраивают в базилику. Почти квадратное внутреннее пространство церкви поражает исключительной строгостью, даже сухостью архитектурных деталей. В 1779 году была возведена башня с пышным, несколько приземистым барочным шпилем.

Над старым городом четко рисуется силуэт церкви Олевисте *(илл. 233)*. Ее стройная башня высотой в 124 метра (вместе со шпилем) безраздельно господствует над черепичными крышами окружающей застройки и образует архитектурную доминанту Нижнего города. Вся объемно-пространственная композиция подчинена движению вверх от низких боковых нефов к высоко поднятому центральному и, наконец, к башне, вертикализм которой подчеркнут высоким окном.

233. Церковь Олевисте в Таллине. XIII—XVI вв.

234. Клавес ван дер Зиттов. Голова Иоанна Крестителя на боковой стенке скамьи бургомистров в ратуше в Таллине. Деревянная скульптура. Около 1460 г.

Наружный объем исключительно пластичен и виден отовсюду. Он образует впечатляющий контраст с массивом Вышгорода. Внутреннее пространство церкви менее цельно. К 1425 году было закончено строительство нового хора зального типа, его четыре стройных восьмигранных столба несут звездчатые своды на нервюрах. Базиликальная продольная часть церкви перестроена около 1470 года. Очень высокий центральный неф перекрыт звездчатыми сводами, боковые — простыми крестовыми.

В 1523 году было закончено строительство изящной позднеготической часовни Марии, или Бременской капеллы, где цельный интерьер перекрыт звездчатыми сводами. Снаружи своды поддерживают высокие трехступенчатые контрфорсы, на которых расположены ниши с балдахинами. Часовня построена мастерами из Вестфалии Бернтом Вольтом и Гертом Конингком.

Церковь Нигулисте (Николая) была приспособлена к обороне. К концу XIV века относится северный портал, у которого уже имеется горизонтальный импост, ставший в дальнейшем особенностью таллинской архитектуры. Свой окончательный вид церковь получила в XV веке. Вытянутое с запада на восток внутреннее пространство исключительно цельно. Хор объединен с продольной частью, боковые нефы образуют обход алтаря. Центральный неф открыт в сторону башни, что еще больше подчеркивает единство внутреннего пространства.

К 1492 году получила свой окончательный облик часовня Антония в юго-западном углу церкви. Она открывалась через арочный проем в южный неф. Четыре крестовых свода часовни опираются на восьмигранный столб и пристенные консоли. Торжественно оформлен южный фасад часовни, высокий щипец ее украшен стрельчатыми нишами, снизу расположен развитый перспективный портал. Снаружи основной объем церкви расчленен двухступенчатыми контрфорсами, а с запада над церковью господствует мощная башня, увенчанная позже барочным шпилем.

Влияние таллинской архитектурной школы ощущается в ряде церквей Северной Эстонии: в Виру-Нигула (вторая половина XIV в.), Раквере (первая половина XV в.), Виру Яагупи и Хальяла (первая половина XV в.), Люганузе (конец XIV — начало XVI в.) и в мощной церкви-крепости в Йыхви (XV—XVI вв.).

К концу XV века завершается строительство самой большой церкви Северной Прибалтики — собора Петра и Павла в Тарту (сейчас в развалинах). Его продольная часть воздвигалась на протяжении XIII—XIV веков. Собор представлял собой огромное здание семидесяти шести метров длиной. Архитектура собора связана с традицией северо-немецкой кирпичной готики. Это трехнефная базилика, центральный неф которой в два раза шире боковых. Примыкавшие к боковым нефам капеллы между контрфорсами фактически образовали четвертый и пятый нефы. Своды опирались на восьмигранные столбы. В 70-х годах XV века был построен монументальный хор в формах зальной церкви с полигональным завершением и во второй половине XV века воздвигнуты две монументальные западные башни, украшенные плоскостными декоративными нишами (аналогично оформлены фасады орудийных башен крепости Вастсалийна на юго-востоке Эстонии).

Ко второй половине XV — началу XVI века относится строительство большинства сохранившихся бюргерских домов Таллина, выдающихся памятников гражданской архитектуры этого времени. Жилой дом обычно выходил узким фасадом на улицу. Позади был расположен двор с жилыми помещениями для челяди, сараями, конюшней. Главное помещение — высокий вестибюль или сени — освещалось широким прямоугольным окном с каменным переплетом. Вестибюль перекрывали балки, опиравшиеся на кронштейны, а при большом пролете применялась еще и поперечная «материнская балка», которую поддерживал каменный столб в середине вестибюля. В углу помещался очаг, над которым сужался вверху конусообразный дымоход; очаг был «открыт» в сторону вестибюля, дымоход опирался на невысокий декоративный угловой столб. За вестибюлем находилась отапливаемая комната, получавшая нагретый воздух от калорифера, расположенного в подвале. Из жилой комнаты в подвал вела дверь, которая с XVI века обрамлялась каменным резным порталом. Второй этаж служил также для жилья, а в верхних этажах размещались склады, куда поднимались товары через люки при помощи блоков.

235. Скульптурное украшение церкви в Карья. Около 1330—1340 гг.

Фасады бюргерских домов были богато украшены. Крутая двускатная крыша обрамляла щипец, оформленный декоративными плоскими нишами, стрельчатыми или же трехлопастной в центре и двухлопастными с боков. Вход акцентировал богато профилированный портал. Иногда узкие вертикальные тяги, увенчанные горизонтальной тягой, обрамляли портал и окно первого этажа на фасаде. Такая композиция фасада сохранилась в «Доме Вианта» (1503) по улице Вене, 17 (сейчас в этом здании находится музей города). В XVI—XVII веках к порталу пристраивалось крыльцо в виде небольшой каменной площадки, к которой примыкали вертикальные резные каменные плиты со знаком владельца. Другие виды жилых домов исследованы хуже.

Во второй половине XV века начинается новый этап крепостного строительства, связанный с распространением огнестрельного оружия. Крепости теряют геометрическую правильность очертаний, приспосабливаясь к рельефу местности. Появляются мощные угловые орудийные башни, помещения для наемных войск, примыкающие к внутренней стороне стен. К середине XV века относится крепость в Лайусе, к концу XV ве-

236. Марквард Хассе. Боковая стенка скамьи бургомистров в ратуше в Таллине. XV в.

237. Ламберт Гландорф. Эпитафия в честь членов братства Черноголовых, погибших в Ливонскую войну. 1561 г.

ка — крепость Поркуни. В связи с усилением России и строительством мощной крепости Изборск тартуский епископ коренным образом перестраивает крепости Кирумпяя и Вастселийна на юго-востоке Эстонии. Крепость Вастселийна представляла собой «кастелл» с нерегулярным планом. В восточном и южном углах были выстроены мощные круглые башни. Уникальна богато украшенная декоративными нишами восточная башня.

Постепенный переход от поздней готики к Ренессансу длился всю первую половину XVI века. Особенности искусства Ренессанса проявились в Эстонии далеко не полно. Известная непоследовательность и половинчатость в становлении нового, длительное сосуществование ренессансных элементов с позднеготической традицией вообще характеризует северное Возрождение, в том числе и эстонское искусство XVI — первой половины XVII века. Причина тому экономические и социально-политические особенности развития городов Эстонии и ряд других обстоятельств, тормозивших развитие ренессансных идей во всех видах искусства. Несмотря на это, искусство, в первую очередь каменная и деревянная резьба переживают новый расцвет.

Ливонская война (1558—1583) разоряет страну, борьба между шведами и поляками за преобладание в Эстонии продолжается с перерывами с 1600 по 1629 год. Только к 1645 году шведы окончательно закрепляют свою власть. В немногих постройках, возведенных в этот период, господствующим становится влияние нидерландской архитектуры. В 1554 году в Таллине была построена важня, разрушенная в годы Великой Отечественной войны. Ренессансные черты в этом небольшом здании с высокой четырехскатной крышей проявляются в горизонтальном членении фасадов, украшенных круглыми медальонами над окнами второго этажа.

Самым значительным памятником архитектуры Ренессанса в Эстонии стал новый фасад «Дома Черноголовых» в Таллине, построенный в 1597 году нидерландским архитектором и скульптором Арентом Пассером *(илл. 232)*. Черты нового стиля проявились в симметричном размещении окон, в расположении портала точно в центре фасада, в горизонтальных поясах, в волютах, спокойно закругляющих щипец. Нижний пояс украшен гербами ганзейских контор Брюгге, Новгорода, Лондона и Бергена, выше находятся рельефы с конными фигурами Черноголовых, в щипце — аллегорические фигуры Правосудия, Мира и над ними фигура Христа.

К группе ренессансных памятников относится также сооруженный во дворе таллинского Вышгородского замка в 1590 году так называемый «государственный зал», позднее снесенный.

Ренессансные сооружения Тарту не сохранились. В Нарве был сооружен ряд жилых домов со ступенчатыми щипцами и новым композиционным решением — анфиладным расположением помещений.

В монументально-декоративной скульптуре средневековой Эстонии особенный интерес представляют рельефы, украшающие архитектурные сооружения. Художественно менее значительна скульптура надгробий.

Среди резчиков по камню XIII века выделяется анонимный «кельнский мастер», работавший в середине века в Домской церкви в Риге и около 1260 года в Западной Эстонии. В замковой церкви в Хаапсалу он выполнил капители и купель, украшенные стилизованным позднероманским лиственным орнаментом.

Одновременно с влиянием искусства рейнских земель, ярким представителем которого был «кельнский мастер», в ранней архитектурной пластике Таллина и Центральной Эстонии появляются черты, указывающие на тесные художественные связи с шведским островом Готландом. Мастер, выполнивший капители церкви в Амбла, был, несомненно, знаком с произведениями школы Лафранса Ботвидаршона на Готланде, а в каменной резьбе церкви в Пилиствере (около 1300 г.) можно обнаружить связь с творчеством готландского мастера Фабулатора. Связи с Готландом заметны также в капителях интерьеров цистерцианского женского монастыря в Таллине (середина XIII в.) и на северном портале церкви Нигулисте (около 1280 г.), частично украшенном грациозным раннеготическим лиственным декором. Переходные черты от романского стиля к готике наглядно выявляются также в капителях Орденского замка в Вильянди, где гротескные фигуры животных и лиственный орнамент обнаруживают свойственные готике свежесть и близость к природным формам.

В XIV веке резьба по камню достигает своей вершины в скульптурных украшениях церкви в Карья (около 1330—1340 гг., *илл. 235*). Группы триумфальной арки на темы легенд о св. Николае и св. Екатерине, распятие южного портала, обильный орнаменталь-

ный декор и фигуры, размещенные на капителях и базах, образуют необычайно богатое по сравнению со скромными интерьерами других эстонских церквей скульптурное убранство. Стиль мастера, работавшего в церкви Карья, отличает мужественность и экспрессия. Его «почерк» угадывается в рельефах находящейся поблизости церкви в Пейде, где на одной капители сохранилось изображение эстонских крестьян. Происхождение этого анонимного скульптора неизвестно, однако ясно, что он сложился как мастер на Готланде.

По богатству скульптурного убранства только церковь Яани в Тарту превосходит церковь в Карья. Ее многочисленные терракотовые скульптуры, фигуры святых, а также символические изображения зверей, несколько неуклюжие, но очень выразительные, как и вся эстонская средневековая скульптура, созданы около 1330 года, видимо, местными мастерами.

К началу XV века в монументально-декоративной пластике Таллина усиливается тенденция к большему уплощению рельефа. Это стилевое направление имеет некоторую связь со строгими строительными принципами Ливонского ордена. Классический пример — капители зала Большой гильдии в Таллине (1410), украшенные плоскостным рельефом без моделировки. Подобное решение повторяется в многочисленных импостах таллинских порталов XV — начала XVI века, где любимыми мотивами становятся символические фигуры животных, олицетворяющие добро и зло. Это «плоскостное» направление живет в таллинской скульптуре более ста лет, воздействуя также на развитие каменной резьбы вне Таллина. Рельефы на консолях монастырской церкви в Падисе (первая половина XV в.) интересны прежде всего своей тематикой, образы которой связаны с излюбленной в средние века темой борьбы добра и зла. Аналогичные символические образы встречаются в храмах Каарма и Ристи.

Надгробные памятники занимали в эстонской скульптуре более скромное место. Преобладала простая прямоугольная плита, укрепленная в полу церкви на месте захоронения. Характерный пример — надгробная плита жены бургомистра Канигунды Шотелмунд в Таллине (около 1381 г., на южной стене церкви св. Екатерины).

Обобщенный силуэт усопшей изображен в центре пластины, окаймленной надписью. Наряду с фигурами, орнаментом и текстом на надгробиях нередко высекались гербы или семейные знаки владельца. Центром изготовления надгробий был Таллин, откуда уже в

238. Хинрик Билденснидер и Клемент Пале. Кенотаф Ханса Павелса. 1513—1516 гг.

XIV веке их экспортировали не только в другие города Ливонии, но и за границу.

В XIII—XV веках были широко распространены деревянная скульптура и резьба. Создавались алтари, отдельные фигуры святых, распятия, изображения богоматери с младенцем, а также мебель для общественных зданий и жилых домов. Как и в каменной скульптуре, здесь преобладал полихромный рельеф.

В XIII—XIV веках деревянные скульптуры нередко ввозились из-за границы. На связи с Любеком указывает древнейшая деревянная скульптура — небольшая «Мадонна» (около 1280 г., музей в Кингисеппе), в позе которой ощущается еще романская скованность. Зрелую готику представляет великолепная группа «Голгофа» из церкви Ристи (около 1380 г.), созданная неизвестным мастером.

Древнейшие местные деревянные скульптуры, сохранившиеся до наших дней, относятся ко второй половине XIV века. Таллинские резчики (Марквард и др.) выполнили украшенную декоративными нишами в виде стрельчатых готических окон спинку скамьи в зале магистрата ратуши, а также боковые стенки другой скамьи (там же) с изображением единоборства Самсона со львом и сценой из истории о Тристане и Изольде. В трактовке этих рельефов заметны некоторые отголоски французского придворного искусства, что в известной мере объясняется вкусами зажиточного таллинского бюргерства.

В XV веке возрастает значение местной деревянной скульптуры. Возникают традиции, которые в дальнейшем привели к новому высокому расцвету деревянной скульптуры во второй половине XVII века. Одним из самых значительных мастеров первой половины и середины столетия был Марквард Хассе. Сохранились выполненные им высокие боковые стенки скамьи бургомистров для зала магистрата ратуши, украшенные рельефами с изображениями Давида и Голиафа, Самсона и Далилы *(илл. 236)*. Живописность форм, возможно, отражает бургундско-фламандские влияния.

Ведущий мастер середины и второй половины XV века был Клавес ван дер Зиттов (работал в Таллине с 1454 по 1482 г.). Из его произведений сохранились голова Иоанна Крестителя *(илл. 234)* и Нерукотворный Спас (около 1460 г.) в верхней части боковых стенок скамьи Маркварда Хассе в ратуше. Их стиль указывает на то, что влияния передового для того времени фламандского искусства уже в середине XV века достигли Таллина. В то же время повышенная экспрессивность говорит о жизненности позднеготических традиций. В мастерской Зиттова создавались также резные и живописные алтари (алтарь св. Анны, Таллин, Государственный художественный музей), выполнялись заказы для Финляндии.

В конце XV века одним из видных таллинских мастеров был скульптор и живописец Иохан Вовзак (приобрел гражданство Таллина в 1487 году), однако его творчество, как и творчество многих других мастеров, известно только по документам.

Крупные произведения заказывались и в важнейших художественных центрах Европы, прежде всего в Любеке. Бернт Нотке, Хермен Роде, Хеннинг фон дер Хейде и Клаус Берг вместе с мастерами их школ представляют в Эстонии любекскую деревянную скульптуру 1480—1520 годов.

В 1481 году церковь Нигулисте получила створчатый главный алтарь монументальных размеров работы Хермена Роде. Композиционно скульптурная часть алтаря представляет собой образец консервативного направления любекской скульптуры.

Второе значительное произведение любекской школы — створчатый алтарь церкви Пюхавайму в Таллине (1483, *илл. 239*) работы знаменитого Бернта Нотке. Трудно переоценить значение этого документально подтвержденного произведения Нотке, являющегося важной отправной точкой для исследования обширного творческого наследия художника и его мастерской. В отличие от работы Роде центральная композиция алтаря свидетельствует о новых ренессансных устремлениях. Центральную часть уже не заполняют торжественно стоящие фигуры — здесь разыгрывается цельная сюжетная сцена.

Данные о живописи XIII—XV веков весьма отрывочны, самих произведений сохранилось значительно меньше, чем скульптуры. Миниатюры в рукописи «Таллинского городского права» 1282 года, изображающие датского короля Эрика Клиппинга и королеву Маргариту, происходят, по-видимому, из Любека.

Наиболее широко настенная живопись в интерьерах церквей была распространена в XIII—XIV веках. Традиция эта получает продолжение и в XV веке, чему способствовали большие плоскости стен эстонских готических церквей. В храмах Муху, Ридала, Яани в Тарту доминируют композиции, включающие фигуры апостолов, херувимов и т. п. В большинстве церквей, однако, преобладает живопись орнаментального характера (в Карья, Каарма и др.), часто имеющая определенный символический смысл, равно как и весь цветовой строй (красный, синий, черный и др.). Примечательны магические знаки на сводах хора церкви в Карья (первая половина XIV в.), которые должны были защищать церковь от злых духов.

В XV веке большое значение приобретает станковая живопись, но имена живописцев известны лишь из архивных источников (Керстен, Михель и др.). Марквард Хассе и Клавес Зиттов были не только резчиками, однако их живописные работы не сохранились.

Из работ иностранных мастеров в Таллине сохранились упомянутые выше алтари Бернта Нотке и Хермена Роде, створки которых украшены живописью. Особую ценность представляет живопись алтаря Хермена Роде (1481, хранится в церкви Олевисте) — собственноручная работа мастера. Тема росписи — сцены жития и мученичества популярных в то время в Таллине святых: Николая и воинственного Виктора. Наивное стремление к правдоподобию, к детальному рассказу свидетельствует о воздействии народных вкусов. Тем не менее, эти картины представляют зрелый стиль Роде с присущей ему лирической окраской, стиль, воспринявший уроки современной нидерландской живописи, воздействие которой сказалось в трактовке фигур, в тонкой живописной манере, звучных локальных тонах и сияющей, как эмаль, поверхности красочного слоя. Росписи на створках алтаря Бернта Нотке в церкви Пюхавайму — страсти Христа и житие св. Елизаветы — выполнены помощниками мастера. Этой живописи присущи повествовательность, подчеркнутый бытовизм — черты, весьма характерные для работы многих мастеров Германии.

239. Бернт Нотке. Створчатый алтарь церкви Пюхавайму в Таллине. 1483 г.

240. Бернт Нотке. Пляска Смерти. Конец XV в. Фрагменты

Несравненно выше по мастерству композиция «Пляска Смерти» (Таллин, Эстонский государственный художественный музей, *илл. 240*), точнее, первые 7,5 метра огромного полотна (первоначальная длина — около 30 метров). Это произведение создано Бернтом Нотке в конце XV века, вероятно, для церкви Нигулисте в Таллине. В исступлении пляшет Смерть, унося с собой все живое, начиная от могущественнейшего владыки церкви — папы и кончая нищим,— таков сюжет полотна. В конце XV века эта тема — тема бренности жизни и неизбежности смерти была еще очень популярна в Европе. Однако в трактовке Нотке, уделяющего немалое место полному жизни ландшафту, она звучит по-своему жизнеутверждающе.

В конце XV века усилился приток произведений нидерландского искусства. Из них особого внимания заслуживает алтарь братства Черноголовых, посвященный деве Марии (Таллин, Эстонский государственный художественный музей). В отличие от рассмотренных выше любекских алтарей это чисто живописный алтарь (триптих с двойными створками) без скульптурных добавлений. Среди девяти больших торжественных композиций с изображением девы Марии и святых особенно хороши изображения донаторов — тридцати Черноголовых, в особенности портрет пожилого мужчины, выполненный весьма детально. Алтарь написан «мастером легенды св. Люции» — одним из самых интересных анонимных мастеров из города Брюгге конца XV — начала XVI века.

Эти произведения, а также ряд других работ иностранных художников прочно входят в историю искусства Эстонии. Они отражали эстетические запросы и вкусы таллинских бюргеров и стали своеобразной школой для местных мастеров. Поскольку в них проявилось новое, свойственное Возрождению мироощущение и миропонимание, они способствовали распространению ренессансных тенденций в искусстве Эстонии.

В декоративно-прикладном искусстве средневековой Эстонии была наиболее развита художественная обработка серебра и золота. Мастера делали прежде всего утварь для церквей и украшения для горожан и сельских жителей.

Первый период подъема художественной обработки металла приходится на вторую половину XV века. Крупнейшим мастером этого времени был Ханс Риссенберг Старший (в 1450 г. получил таллинское гражданство, умер в Таллине около 1499 г.). Выдающееся произведение Риссенберга — башнеобразная дарохранительница, выполненная для церкви Нигулисте в Таллине (1474—1477, Гос. Эрмитаж). Изготовлена она из позолоченного серебра в формах, заимствованных у позднеготической архитектуры (*илл. 244*).

Высокого уровня достигли в Эстонии и другие отрасли художественной обработки металла, в особенности бронзовое литье, лучшие образцы которого — молотки-колотушки в виде львиных голов на дверях Большой гильдии в Таллине (1430). Эти молотки приписываются мастеру Мертену Зейферту, выполнившему в 1433 году колокол для церкви Пюхавайму, украшенный фигурой девы Марии.

На раннем этапе искусства Ренессанса наиболее яркий след в искусстве Эстонии оставил Михель Зиттов (1469—1525). Сначала он учился у отца, затем у Ханса Мемлинга в Брюгге. Далее последовала блестящая карьера при европейских дворах в качестве признанного портретиста. В 1492—1502 годах Михель Зиттов был на службе у королевы Изабеллы Испанской, затем у Филиппа Прекрасного, примерно в 1515 году — у Маргариты Австрийской, в 1516—1517 годах — у будущего императора Карла V.

Самое ценное наследие Михеля Зиттова — портреты. Даже создавая образы святых и мадонн, он часто придавал им черты своих могущественных покровителей. «Мадонна» (Берлин-Далэм) и «Портрет рыцаря ордена Калатравы дона Диего де Гевара» (Вашингтон), «Портрет Екатерины Арагонской» (Вена) и «Мария Магдалина» (Детройт) — яркие образцы зрелого портретного искусства Михеля. Свои погрудные портреты он пишет на темном нейтральном фоне, уверенно лепит голову, придает шелковистый блеск коже (особенно в женских портретах). Точность в передаче материала сообщает портретам особую изысканность. Женским портретам художника присущи мягкая нежность и тихая задумчивость. Мужские образы Михеля — «Мужчина в красной шапке» (Детройт), «Портрет короля Христиана II» (Копенгаген) — принадлежат к лучшим портретам своего времени. Сохранившиеся многофигурные композиции Зиттова, например «Несение креста» (Москва, ГМИИ), традиционнее и составляют менее интересный раздел его творчества.

В Эстонии мало произведений Зиттова. По архивным материалам известно, что он написал здесь «Мессу св. Григория» для монастыря Пирита и алтарь для золотых дел мастеров Тарту. В Таллине сохранились только портретные фигуры (около 1518 г.) на наружных створках одного фламандского триптиха начала XVI века (Таллин, Государственный художественный музей). Работой Зиттова считается и деревянная скульптура св. Георгия (около 1520 г., там же). Несмотря на некоторые готические черты в трактовке, это, по сути дела, первая ренессансная круглая скульптура в искусстве Эстонии. Михель создал также эскиз богато декорированной надгробной плиты доктора

241. Ханс фон Акен. Надгробный памятник Улофа Рининга. Около 1594 г.

Балливи и его семьи (1520), украшающей и поныне церковь Нигулисте.

Стилистически творчество Михеля Зиттова относится к фламандской школе. Он много работал за пределами страны. Однако, проведя в Таллине половину жизни, он в своем творчестве был связан с развитием местного искусства. Это одна из крупнейших личностей в художественной культуре Эстонии того времени. У Зиттова были ученики и помощники, но школу у себя на родине он не создал.

Движение Реформации в начале XVI века привело к значительным изменениям в художественной жизни Эстонии. Оно, в сущности, покончило с церковным искусством, значение церкви-мецената упало. Иконоборчество сковывало как заказчиков, так и художников.

Одно из первых живописных произведений, возникших в Таллине после Реформации,— картины на щипце дома № 1 по улице Нигулисте. Их тематика (Боготец, Христос и евангелисты) проникнута протестантским духом. В целях большей наглядности протестантское искусство обращается часто к поучительным надписям не только в живописи (створчатые алтари в церкви Кихельконна, 1591, и Харью-Мацисе, 1631), но и в резьбе по камню.

В связи с распространением гуманистических идей, тенденцией возвеличения человеческой личности широкое распространение в Северной Европе получают эпитафии, причем в различных видах искусства. Важное место в эпитафии обычно занимало изображение усопшего, а также его семьи, что способствовало развитию портрета. Архивные данные свидетельствуют о создании многих эпитафий в Эстонии начиная с середины XVI века. Среди сохранившихся памятников заслуживает внимания эпитафия в честь членов братства Черноголовых, погибших в Ливонскую войну (живопись на доске, 1561, художник Ламберт Гландорф, Таллинский городской музей, *илл. 237*).

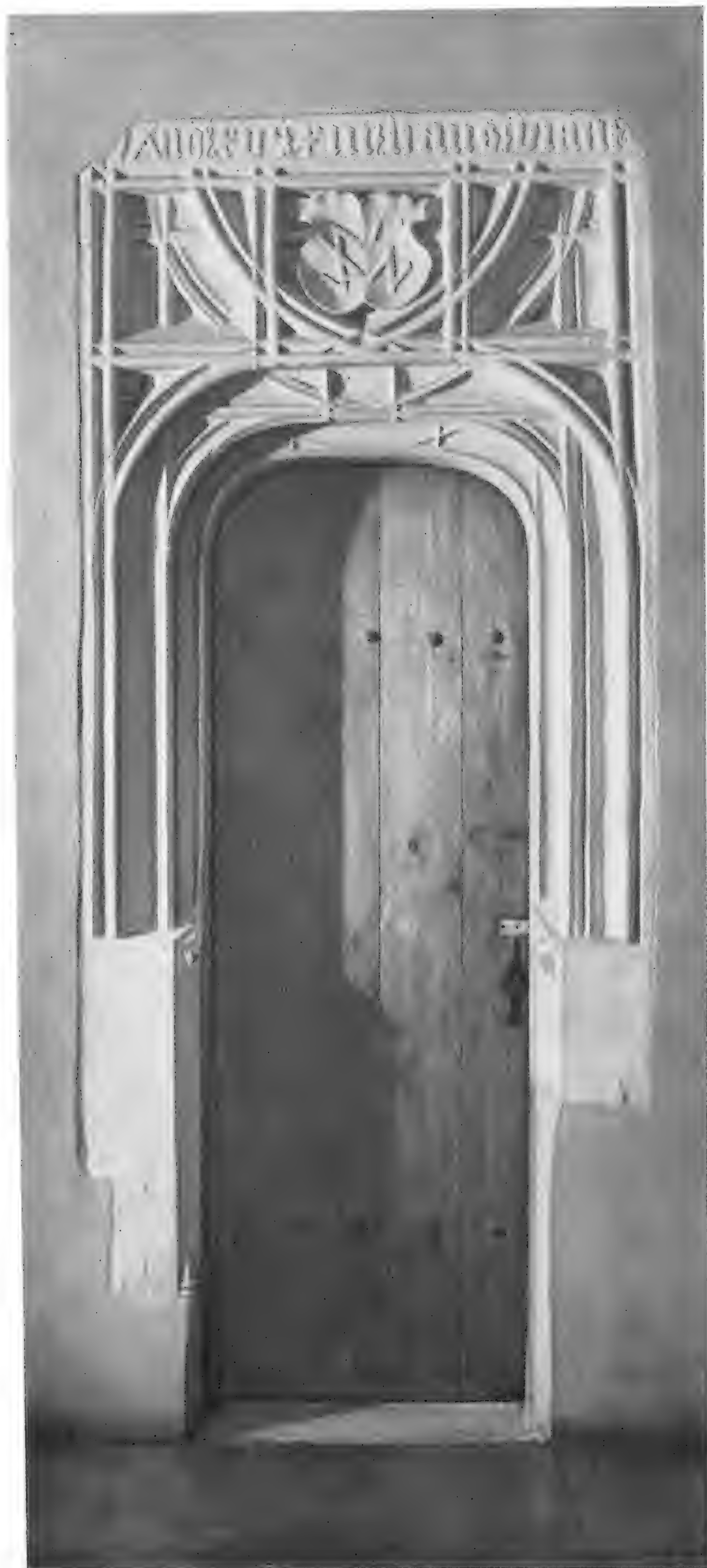
Декоративная живопись интерьеров этой эпохи представлена росписями на известняковых плитах для важни в Таллине (середина XVI в.). Это наиболее ранние ренессансные светские аллегории в искусстве Эстонии.

В этот период в Эстонии была широко распространена резьба по камню (мемориальная скульптура надгробных памятников, эпитафий и монументов). Созданный в 1513—1516 годах вестфальским мастером Хинриком Билденснидером и поляком Клементом Пале кенотаф (памятная доска) богатого купца Ханса Павелса на наружной стене новой часовни Марии церкви Олевисте — одно из ранних произведений каменной скульптуры, в котором проявились ренессансные черты *(илл. 238)*. Декоративные мотивы и общая композиция, напоминающая створчатый алтарь, еще связывают кенотаф с поздней готикой, но как памятник частному лицу он уже выходит за рамки средневекового искусства. В резьбе кенотафа подчеркнута значительность образа человека.

В память павших в Ливонской войне около Таллина и в других местах Эстонии во второй половине XVI века были воздвигнуты монументы в виде больших каменных крестов, украшенные фигурными рельефами и надписями. В них также чувствуется отголосок гуманистических тенденций.

Среди произведений мемориальной пластики наиболее значительны надгробные памятники. Доминирует, как и прежде, простая надгробная плита. Основные

242. Арент Пассер. Надгробный памятник Понтуса де ла Гарди и его супруги. 1589—1595 гг. Фрагмент



243. Внутренний портал дома Ханса Вианта в Таллине 1513 г.

изменения происходят в ее оформлении: главное внимание уделяется изображению усопшего, нередко с портретными чертами, важное место занимают также гербы владельца (надгробие Дролсхагена в церкви Пеетри, 1555) и ренессансные орнаменты (несохранившееся надгробие Флеминга 1562 г. из церкви Олевисте). Надгробные плиты вывозились по-прежнему в города Ливонии, в Германию и Финляндию.

Голландец Арент Пассер, крупнейший из многочисленных резчиков по камню Таллина, внес новые черты в каменную скульптуру Эстонии. Пассер прибыл в Таллин в 1589 году в связи с заказом на надгробный памятник шведскому полководцу графу Понтусу де ла Гарди и его жене, предназначенный для Домского собора (*илл. 242*). Монумент был закончен в 1595 году и стал первым помпезным княжеским надгробием в Эстонии, типичным для европейского и в особенности французского искусства того времени. Он состоит из саркофага, напоминающего парадное ложе, на крышке которого изображена с некоторым портретным сходством лежащая княжеская чета. Эпитафия над саркофагом органично входит в общую композицию. Рельефы на саркофаге (чета усопших, гений и т. д.) и на эпитафии (аллегорические женские фигуры и евангелисты), так же, как и богатые орнаментальные украшения, выполнены с особой виртуозностью в духе школы Фонтенбло. Они мастерски подчинены единому композиционному замыслу.

В дальнейшем Пассер создает еще ряд надгробий для шведских чиновников и военных в том же Домском соборе. Главное место в композиции занимают лежащие портретные фигуры усопших. Этот принцип оказал влияние на все искусство надгробий Эстонии конца XVI — первой половины XVII века.

Пассер выполнил также многочисленные заказы для бюргеров Нижнего города. На многих таллинских зданиях и сейчас сохранились декоративные рельефы в стиле Пассера. Особенно интересны рельефы «Дома Черноголовых», сохранившие первоначальное расположение на фасаде и отличающиеся высоким качеством исполнения. Более поздние работы Пассера выполнены с помощью подмастерьев; элегантная и точная манера ранних его произведений со временем уступает место более грубой и даже примитивной. Выполненные Пассером импозантные надгробные монументы для заказчиков из Финляндии и Швеции свидетельствуют о признании его искусства за пределами Эстонии. Пассер создал целую школу, которая определяла характер скульптуры Таллина до середины XVII века.

Вторым крупным мастером конца XVI века в Таллине был Ханс фон Акен, чьи работы указывают на связи с польским искусством. Главное скульптурное произведение Акена — надгробный памятник шведскому маршалу Улофу Ринингу в Домском соборе (около 1594 г., *илл. 241*). Памятник представляет собой упрощенный тип пристенного надгробия, возникший в начале XVI столетия в Италии и получивший особенное распространение в Польше. Характерная для итальянских прототипов лежащая в нише круглая скульптура превращена у Ханса фон Акена в плоскую рельефную фигуру. Подобная тенденция упрощения заимствованных художественных приемов была распространена в каменной скульптуре Эстонии на протяжении средневековья, Ренессанса и барокко.

Художественно оформленные резные камни с орнаментом или фигурами часто украшали в этот период дома зажиточных бюргеров и общественные здания. Новые сооружения возводились сравнительно редко, но перестройка и дополнения к фасадам и интерьерам в соответствии с новыми вкусами и потребностями стали обычным явлением. Особенно большое распространение получили каменные порталы внутри жилых домов Таллина. Много таких порталов было создано в первой половине XVI века. Один из лучших образцов — портал «Дома Вианта» (1513, *илл. 243*).

Оформление таллинских внутренних порталов отражает изменения орнаментального стиля в соответствии с веяниями времени. Часто на них высекался герб владельца (или эмблема), его инициалы или полное имя.

В XVI веке и в первой половине XVII века деревянная скульптура и резьба были еще тесно связаны и развивались в позднеготических традициях. Господствующее место занимает полихромный рельеф. Круглая скульптура по-прежнему встречается редко. Работы в большинстве случаев имели утилитарный характер — это мебель, панели и двери для общественных и жилых зданий, скамьи, алтари, кафедры и эпитафии для церквей. Декоративность присуща деревянной резьбе на всем протяжении этого периода. Эволюция стиля проявляется преимущественно в орнаментике. В начале XVI века еще преобладает поздняя готика, примером чему может служить мастерски выполненная рельефная фигура св. Андреаса на боковой створке скамьи в церкви Пюхавайму (1513). Новый ренессансный арабесковый орнамент и путти появляются около 1530 года и нередко свидетельствуют об использовании гравюр с образцами орнамента немецкого художника X. Альдегревера.

Самый крупный памятник деревянной резьбы после Реформации — новые скамьи церкви Нигулисте в Таллине (1556—1558), богаче украшенные для членов магистрата и более скромные — для бюргеров (не сохранились). Дельфины, вьющиеся растения, медальоны и другие мотивы вырезаны с большим мастерством. В то же время фигуры Адама и Евы, царя Давида и других персонажей неуклюжи, что вообще характерно для цехового ремесла. Изображая человеческие фигуры, резчики далеко отходили от классических норм красоты, но все же готика в этих грубоватых фигурах преодолена. Автором этих скамей был, по-видимому, мастер Ханс, который и позже работал в церкви Нигулисте, а параллельно выполнял заказы Большой гильдии и городской аптеки. Наряду с многочисленными произведениями деревянной резьбы этого периода (кафедра в церкви Ранну и др.) скамьи церкви Нигулисте представляют широко распространенное на севере Европы, в том числе и в Эстонии, стилевое направление искусства Возрождения.

В середине века в связи с Ливонской войной деревянная резьба переживает застой. Оживление наступает в конце столетия. Характерные формы нидерландского Ренессанса проникают в деревянную и в каменную резьбу Эстонии одновременно и главным образом через Любек, откуда ввозились на Сааремаа некоторые ценные деревянные скульптуры (эпитафия Буксхевденов, 1591). Формы нидерландского Ренессанса применял в резьбе по дереву работавший в начале XVII века в Таллине голландец Берент Гейстман

244. Ханс Риссенберг. Дарохранительница. Около 1474 г.

Для его произведений (скамьи в церкви Нигулисте, сундуки, завершение алтаря Антония) характерна пластичная трактовка формы; излюбленные его мотивы — сочные гроздья фруктов, букеты цветов, человеческие фигуры.

Наиболее крупным мастером конца периода был работавший в Таллине в 1622—1639 годах Тобиас Хейнце из Митавы.

Произведениям Тобиаса Хейнце (кафедра церкви Нигулисте, около 1624 г.; алтарь и кафедра церкви Кейла, 1632) присущи ясное архитектурное построение, виртуозное сочетание декоративных мотивов и несколько манерно трактованных фигур. Изделия очень продуктивной мастерской Хейнце экспортировались и в Финляндию. Тобиас Хейнце был мастер переходной поры: в его орнаментальных формах уже проявляется барочная динамика.

Самый распространенный вид прикладного искусства как в XV, так и XVI веках — художественная обработка серебра. Создавались украшения и различные предметы — модные конические бокалы для вина, большие бокалы с крышкой для пирушек в гильдиях и цехах и т. д. Среди художественных изделий из меди — люстры, бра, подсвечники, подвески, флюгеры.

Одним из крупнейших мастеров в XVI веке был внук Ханса Риссенберга Симон Риссенберг (работал около 1535—1578/9 гг.).

В середине XVI века в изделиях из металла распространяется арабесковый орнамент. Люстры и бра решаются в виде изящно изгибающихся дельфинов; их украшают различные фигурные изображения — всадники, львиные головы, птицы. Выдающийся образец изделий из кованой меди — флюгер «Старый Тоомас» башни таллинской ратуши (около 1530 г.).

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

В XIV—XVII веках на долю армянского народа выпали тяжелые испытания. Монгольское иго, бедствия, причиненные нашествиями Тимура, и междоусобицы завоевателей привели к опустошению страны. В первой половине XVII века в результате длительной войны завершился раздел Армении между Сефевидским Ираном и Османской Турцией.

Начиная с середины XIV века строительство в Армении фактически прекратилось. И только с середины XVII века, в связи с наступившим после войн затишьем, строительная деятельность несколько оживилась. Это особенно заметно в Восточной Армении, через которую пролегали торговые магистрали. Для обслуживания караванов восстанавливались дороги, мосты, караван-сараи. Поселения благоустраивались, возводились новые, в основном жилые, общественные и производственные, реже культовые здания.

Развитие архитектуры XIV—XVII веков протекало в русле многовековых национальных традиций, хотя при этом давало себя знать влияние иранского искусства (особенно в архитектурном декоре). Строительным материалом служил камень — туф и базальт, грубо околотый, реже — чисто отесанный. Применялся также сырцовый и обожженный кирпич. Перекрытия практиковались арочно-сводчатые и плоские по деревянным балкам. Интерьеры гражданских зданий украшались резьбой по алебастру и дереву.

После падения Ани и Двина административным центром Восточной Армении с 1440 года стал Ереван — позднее резиденция иранских наместников. Начиная с XVII века это один из очагов развития архитектуры. Выделялись также города Ерзнка, Карин, Карс, Баязет, Ван и другие; среди немногих новых поселений — основанный в XVII веке Алидзор. Быстрое развитие получила Джуга (старая), превратившаяся за короткий срок в богатый торговый город. Она имела характерную для средневековых городов скученную застройку. Ее небольшая по размерам, вытянутая вдоль Аракса территория защищалась с продольных сторон отвесным горным склоном и рекой, с поперечных — крепостными стенами.

Иную планировку имели города, связанные с сельским хозяйством. Как правило, они занимали большую территорию, не ограниченную крепостными стенами. Таким был Ереван. На возвышенности располагалась перестроенная в XVI веке крепость — резиденция местного правителя, вблизи нее находилась главная городская площадь, окруженная торгово-ремесленными и коммунальными зданиями. Вдоль узких и кривых улиц тянулись глухие стены с редкими воротами, которые вели в огражденные со всех сторон усадьбы, с одноэтажным, для одной семьи домом, двором и садом-огородом. Жилища состояли из расположенных в один ряд комнат, выходивших на широкую террасу.

Среди городских сооружений видное место занимали караван-сараи и бани. Караван-сараи, архитектура которых повторяла характерный для средневековья тип прямоугольного в плане, с внутренним двором здания, делились на торговые и постоялые (караван-сараи в с. Мирзахе, XV—XVI вв.; в Джуге, XVI в.; Зараби в Ереване, XVII в. и др.).

Большое распространение получили инженерные сооружения, в частности мосты. Мосты возводились арочные, с одним или несколькими пролетами, из чисто отесанного камня (мосты Ванка и Личка, XVII в.).

Многопролетные мосты в Джуге (XVI в.), Аштараке (1664) и Ереване на реке Раздан (1679) представляли собой монументальные архитектурные сооружения, отличавшиеся индивидуальными особенностями. Строились производственные здания — винодельни, маслобойни, водяные мельницы.

Культовое зодчество не играло в этот период главенствующей роли. В большинстве случаев восстанавливались и перестраивались существовавшие храмы. Воздвигались небольшие часовни (в Воскевазе и Дзаге, XVI в.; в Парпи и Айгеате, XVII в. и др.), которые иногда высекались в скальном массиве (часовня Аствацацин в Ошакане, XVII в.).

Распространенный тип храма — небольшая по размерам трехнефная базилика восточного типа (церкви Аствацацин монастыря Севан, XVII в. и Зоравар в Ереване, 1694). Две пары устоев разделяли интерьер на три нефа, завершенных с востока полуцилиндрической апсидой с приделами по сторонам. Стены их были сложены из чисто отесанного камня. Во многих церквах (например, церковь Минаса в Алидзоре) из такого

245. Саак Хизанеци и Мурат. Церковь Георгия в Мугни. 1661—1669 гг. Вид с юго-запада

камня выполнены только конструктивно ответственные части здания.

Реже строились базилики купольные (церковь Катогике в Ереване, XVII в.), крестовокупольные (церковь Георгия в Мугни, 1661—1669, зодчие Саак Хизанеци и Мурат, *илл. 245*) и купольные залы (перестроенная в 1694 г. церковь Шогакат в Эчмиадзине).

В архитектуре церквей XVI—XVII веков сохранились традиции, но появились и новые индивидуальные особенности. Так, например, куполам придавалась разнообразная форма.

Большой купол церкви Георгия в Мугни имеет круглый барабан, завершенный зонтичной кровлей. Двенадцатигранный барабан церкви Шогакат в Эчмиадзине увенчан шатровым покрытием, а такой же барабан церкви Катогике в Ереване — зонтичным.

Основное декоративное убранство было сосредоточено на входных порталах. Интересен по композиции тонкий и пластичный декор порталов церкви Георгия в Мугни, составленный из чередующихся полос различных геометрических плетенок и мелких четырехлистников. В церкви 1664 года в селе Лор близ Сисиана применен орнамент из пышной листвы и ваз, типичный для западноевропейского барокко; его появление объяснимо торговыми связями Армении с Европой. Стены внутри церквей покрывались штукатуркой, иногда расписывались.

Изредка возводились притворы-гавиты. Четыре устоя делили их интерьер на секции, равные по площади и высоте, перекрытые сводами и куполами. Широкое распространение получило строительство трехарочных галерей перед храмами и колоколен, получивших форму облегченных двух- и трехъярусных вышек (с шестью или двенадцатью колоннами), которые использовались одновременно и как небольшие паперти (колокольня Эчмиадзинского собора, 1653—1658, *илл. 246*). Колокольни крупных монастырей (Эчмиадзин, Татев) покрывались пышной орнаментацией.

Монастырское строительство XVI—XVII веков в основном сводилось к восстановлению существовавших сооружений. Крупные работы были проведены в монастырях Эчмиадзин и Татев. В последнем были реставрированы оборонительные стены, заново возведены жилые и служебные корпуса.

Воздвигавшиеся в XVI—XVII веках по единому замыслу новые монастыри, бывшие не только духовными, но и культурными центрами, представляли собой мощные укрепления. Характерная особенность этих комплексов — организация ансамбля вокруг единственного, свободно расположенного в центре храма. Показательный пример — монастырь Татеви мец анапат (Большая пустынь Татева), близ Татева.

Эмиграция населения, начавшаяся со времен падения Анийского царства, привела к созданию армян-

246. Колокольня Эчмиадзинского кафедрального собора. 1653—1658 гг. Вид с юга

247. Армянский собор во Львове. Интерьер. 1363 г.

248. Армянский собор во Львове. Интерьер. 1363 г.

ских культурных очагов в XIV веке в Крыму, с XVII века в Новой Джуге и других местах. В армянских колониях, находившихся в целом в более благоприятных условиях — в Астрахани, Казани, Великих Болгарах, Москве, городах Поднестровья, в Крыму и других,— сохранились возведенные армянами различные культовые и гражданские здания. В Великих Болгарах на Волге это Греческая палата — храм типа двухэтажных церквей Армении, и Красная палата — баня, воспроизводившая тип бани XIII века в Ани.

Среди сооружений армянской колонии во Львове наиболее значительным был собор (1363), в архитектуре которого ощущаются преемственные связи с памятниками Армении XII—XIII веков. Это трехнефная купольная базилика с тремя выступающими снаружи апсидами, украшенными изящной аркатурой. Сводчатые перекрытия усилены стрельчатыми арками. Купол имеет снаружи двенадцатигранную форму. Интерьер *(илл. 247, 248)* обогащают тонкая орнаментация по камню и фрески. С юга к храму примыкает четырехарочная усыпальница (1437), по композиции и архитектурному убранству повторяющая армянские притворы-гавиты типа арочной галереи. Перестроенная в 1527 году высокая колокольня была не только организующим центром среди расположенных вокруг зданий, но и одной из архитектурных доминант городского ансамбля. В начале XVII века при храме была построена школа, а в 1616 году — типография, сыгравшие большую роль в развитии армянской культуры XVII века.

Архитектура армянских церквей в Каменце, Ярославле, Луцке и других местах отличается индивидуальными особенностями, и вместе с тем ей присущи общие национальные черты.

Сохранившиеся в Феодосии, Бахчи-Эли, Карасу-Базаре, Старом Крыму и других местах культовые здания (XIV—XVI вв.) возведены в традициях армянской средневековой архитектуры. Их отличает высокий художественный уровень. Вместе с гражданскими сооружениями они образовывали довольно крупные архитектурные комплексы.

Оригинальные композиции имеют феодосийские церкви Зораварк (XIV в.), Михаила и Гавриила (1408, *илл. 249*) и церковь монастыря в Бахчи-Эли (XIV в.). У большинства монастырских церквей имелись притворы-гавиты, служившие одновременно усыпальницами, а также колокольни типа трехъярусной вышки (церковь Зораварк в Феодосии) или небольшой ротонды, помещенной над крышей храма (церковь Михаила и Гавриила в Феодосии).

К числу крупнейших монастырей относился монастырь Сурб-Хач (Святой крест) близ Солхата (ныне Старый Крым). Кроме крестовокупольной церкви и

двухстолбного притвора-гавита, этот монастырь имел обширную трапезную, скрипторий и многочисленные жилые и служебные помещения, сгруппированные вокруг двух дворов.

Церкви украшались орнаментальной резьбой, горельефами, фресками. Особое внимание уделялось архитектурным деталям — аркам, карнизам, порталам. Надписи помещались в художественных обрамлениях. В этот период были распространены надгробия в виде лежащей каменной плиты. Сооружались также характерные для Армении хачкары.

В книжной живописи, достигшей в Киликии в конце XIII века наивысшего расцвета, намечается упадок. Об этом свидетельствуют жесткие по колориту и слабые по рисунку миниатюры в семнадцати рукописях работы наиболее крупного для этого времени киликийского художника Саркиса Пицака. В 1320 году вместе со своим учеником он закончил начатое еще в предыдущем столетии иллюстрирование «Евангелия восьми художников». Согласно ишатакарану (памятной записи) епископ Степанос получил евангелие в дар от царя Ошина и поручил Саркису Пицаку завершить украшение миниатюрами этой рукописи.

После падения Киликийского армянского государства в 1375 году в течение некоторого времени ведется работа по иллюстрированию рукописей. Так, последняя по времени среди дошедших до нас киликийских рукописей — «Евангелие» 1444 года, украшенное тремя художниками,— очень близка по стилю миниатюрам Саркиса Пицака. Несмотря на закат киликийской книжной живописи, ее влияние на искусство коренной Армении и ряда школ, находившихся за ее пределами (Крыма, Константинополя и других), не прекратилось.

В рассматриваемый период выдвигается ряд местных школ миниатюры, сосредоточивших свою деятельность в монастырских художественных мастерских (Гладзор, Татев, Ахтамар и др.). Большого внимания заслуживают миниатюристы Момик и Торос Таронаци, работавшие в Гладзоре (древний Сюник). В «Евангелии» 1302 года (Матенадаран, № 6792), украшенном художником Момиком с большим вкусом и уменьем, изображены сценки, в которых фигуры людей в легких одеяниях даны в движении, на фоне довольно сложной архитектуры. Рядом с основными густыми и темными цветами фона особенно выделяются светлые тона одежд. Из произведений Тороса Таронаци наибо-

249. Церковь Михаила и Гавриила в Феодосии. 1408 г. Вид с юго-запада

250. Торос Таронаци. Миниатюра из «Библии Есая Ншеци». 1318 г.

лее известны «Библия Есая Ншеци» 1318 года (Матенадаран, № 206, *илл. 250*) и «Евангелие» 1323 года (Матенадаран, № 6289). В последнем очень интересны хораны *(илл. 251)*, обильно украшенные золотом, разнообразными разноцветными орнаментами и небольшими, но насыщенными содержанием рисунками (архангел, ослепляющий связанного сатану, Георгий, убивший змея, орел, охотящийся за куропаткой, и др.). Контуры хоранов переливаются золотом. Красивым сочетанием золота, голубого и красного тонов отличаются маргинальные знаки в виде сказочных сиринов, птиц, пастухов, гимнастов, украшающие поля этой нарядной рукописи. Однако для сюжетных композиций художника характерны сухость рисунка, статичность и невыразительность фигур людей, пестрота красок.

Некоторое время работал в Гладзоре художник Авак. Сохранившиеся миниатюры, созданные Аваком в Орту-Базаре, в Султании, в Пайтакаране, свидетельствуют о творческой цельности, об индивидуальности манеры художника. Его миниатюры отличаются мягкостью колорита, анатомической правильностью фигур. В миниатюрах имеются автопортрет Авака и ряд других портретов.

На довольно обширной территории, окружающей озеро Ван, в конце XIII — начале XV века развилась целая школа книжной живописи[46]. Отличительными чертами миниатюр художников этой школы, работавших исключительно на бумаге, явились несложный подбор красок — красной, желтой, темно-синей, ярко-зеленой и различные оттенки коричневой, отсутствие фонов, лаконизм в передаче обстановки, графичность приемов. Иконография этих миниатюр частично восходит к X—XI векам. Хораны сохраняют отчетливое изображение арок. Украшающий их орнамент не очень обилен, но разнообразен по мотивам. Одни заглавные листы выполнены графически, другие немного подцвечены или, наоборот, пестрят тяжело положенными красками. Хорошо разработаны маргинальные знаки, излюбленным мотивом которых являются изображения животных и птиц, окруженных растительностью.

Первым по времени художником этой школы был Симеон Арчишеци, чья деятельность, судя по имеющимся в Матенадаране четырем рукописям, относится к 80-м годам XIII — началу XIV века. В творчестве художника Симеона уже выявлены основные черты этой школы, а также присущее самому художнику жизнерадостное мироощущение. Но наиболее известными мастерами васпураканской школы были два художника конца XIV века — Церун и Рстакес. В одной из трех подписных рукописей Церуна имеется автопортрет художника: это человек средних лет, на нем чалма по моде того времени и плащ, надетый поверх длинной одежды. Он изображен сидящим в кресле и рисующим («Евангелие» 1395 года, Матенадаран, № 6269). Миниатюры Рстакеса к «Евангелию» 1397 года (Матенадаран, № 7629, *илл. 252*) отличаются чрезвычайной подробностью изображения — событие иногда делится у художника на два-три эпизода. В них отчетливо выражено стремление к орнаментальной стилизации, которая нередко превращает складки одежд в сплошной узор, близкий к мотивам каменной работы.

Деятельность художников-миниатюристов, работавших за пределами Армении, шла в двух направлениях. Одно из них представлено ремесленно выполненными копиями предшествующих образцов. В миниатюрах другого наблюдались попытки соединения традиций армянской живописи с чужеземными образцами, иногда невысокого качества. Исключение составляет рукопись, исполненная в Крыму, в Сурхате, в 1332 году. Рукопись украшена большим количеством миниатюр, в которых заметно влияние византийского искусства палеологовского времени (Матенадаран, № 7664).

Для XIV—XV веков большой интерес представляет деятельность художественной мастерской Татевского монастыря, от которой сохранились миниатюры нескольких рукописей, отмеченных печатью большого своеобразия. Так, в «Евангелии», исполненном художником Григором в конце XIV — начале XV века (Матенадаран, № 6305), особенно красива и декоративна сцена «Благовещения» *(илл. 253)*, где богоматерь и архангел Гавриил изображены на розовом чешуйчатом фоне по сторонам персикового дерева со спелыми плодами. Богоматерь — с поднятыми руками и испуганным выражением лица, архангел Гавриил — с протянутой к ней рукой. Хораны и первые миниатюры, иллюстрирующие библейские события,— не закончены. Тем не менее все они прорисованы и частично запол-

251. Торос Таронаци. Хоран из «Евангелия» 1323 года

252. Рстакес. Омовение и причащение апостолов. Миниатюра из «Евангелия» 1397 года

нены красками, что дает возможность судить о технических приемах миниатюрной живописи того времени.

В художественной мастерской Татева живописью занимался также крупный ученый, общественный деятель и наставник Григор Татеваци (1346—1411). Для исполненных им миниатюр к рукописи 1297 года (Матенадаран, № 7482) характерно сочетание звучного красного цвета с густыми темными тонами. Украшающий их мелкий геометрический и растительный орнамент несомненно послужил примером для художника упомянутой выше рукописи (Матенадаран, № 6305).

На развитии книжной живописи коренной Армении не мог не сказаться общий упадок экономики и культуры страны. На протяжении XV—XVI веков доминируют иконографические и технические традиции васпураканской школы. Рукописей с тематическими миниатюрами и даже изображениями евангелистов исполняется мало. Получают распространение небольшого размера книги с традиционным декоративным убранством, большей частью очень однообразным.

От 1482 года сохранилась маленькая рукопись — «Шаракан» (книга гимнов; Матенадаран, № 1620), в которой изображена Аварайрская битва — битва армянских войск под предводительством князя Вартана Мамиконяна с персидскими войсками в 453 году *(илл. 255)*.

Традиции татевской, ахтамарской, джульфинской и других местных школ во второй половине XVI века легли в основу декоративного стиля, который по наибольшему количеству исполненных в этом стиле рукописей из Эрзурума получил название эрзурумской школы. Характерными признаками рукописей этого круга являются приглушенная игра многочисленных, несколько тусклых красок и золота, точный подбор которых позволяет избежать пестроты. Бросается в глаза обилие орнамента, преимущественно геометрического, построенного очень динамично. Складки одежд персонажей, вздуваясь и разбегаясь, вторят общему ритму. Только спокойные лица с внимательными глазами и сдержанные жесты персонажей как бы упорядочивают это движение (рукописи Матенадарана, 1559, 1601, 1638, 1610 гг. и др.).

К числу наиболее ярких выразителей этого стиля относится последний крупный художник армянской миниатюры Акоп Джугаеци. Уроженец Старой Джуги, Акоп Джугаеци вместе с другими жителями города был переселен в 1605 году шахом Аббасом в Персию. Его наиболее ранние миниатюры в рукописи 1585 года (Матенадаран, № 9691) [47] выявляют присущие художнику композиционный дар, чувство ритма. Им свойственны эмоциональная выразительность образов, звучный колорит, богатство орнамента. Обосновавшись в Новой Джуге, близ Исфагана, он в 1610 году украшает «Евангелие» многочисленными сюжетными миниатюрами (44 миниатюры, вместо обычных 13—15), в которых индивидуальный стиль художника достигает наибольшей выразительности (Матенадаран, № 7639, *илл. 254*). Все иллюстрации исполнены с исключительным декоративным блеском, их отличают яркие и неожиданные сочетания красок с применением золота и вместе с тем строгость и монументальность построения, своеобразная, но выдержанная иконография. Таким образом, попав в новую иранскую среду, художник в своем творчестве хотя и воспринял новые черты, но не утратил присущих ему индивидуальных качеств.

Постепенно происходит уменьшение количества иллюстрированных рукописей, снижается их качество. Причиной тому, помимо политических и экономических обстоятельств,— распространение печатных армянских книг (первая издана в 1512 г. в Венеции), которые начинают быстро вытеснять рукописные.

Скульптура по-прежнему украшает фасады церквей и немногочисленные светские постройки. Заметно выступающий на фасадах двухэтажной церкви Богородицы в Егварде (1321) орнаментальный убор портала и окон, состоящий из так называемой сельджукской цепи и геральдических изображений зверей, птиц, а также многочисленных розеток и сталактитов, придает ей нарядный, богатый вид. Двухэтажная церковь Аствацацин в Нораванке (1339) сходна по построению с церковью в Егварде. Тимпан ее нижнего портала украшен рельефом, изображающим богоматерь с Христом и двумя ангелами, в верхнем тимпане дано поясное изображение Христа с двумя святыми. Там же, в Нораванке, на западной стене притвора церкви Карапета

находится иконографически примечательное поясное изображение Христа или, возможно, бога-отца. В церкви Астацацин на одной из колонн были обнаружены рельефные изображения богоматери в рост, на двух других — мужские фигуры в парадных одеждах, по-видимому, ктиторов из дома Орбелянов, владетелей Сюника. Плохо сохранившиеся рельефы Нораванка, исполненные художником Момиком, так же как и относящиеся к XIII веку скульптуры Гандзасарского храма (см. 2-й т.), выделяются своей пластикой и принадлежат к лучшим произведениям армянской скульптуры эпохи зрелого средневековья.

К изображениям ктиторов XIV века относятся рельефы плит из Вайоцдзора (рельеф с изображением князя Эачи и его сына Амир-Гасана находится в Государственном Эрмитаже, рельефы со сценой охоты Амир-Гасана — в Государственном историческом музее Армении). В хачкарах, по-прежнему широко распространенных, наблюдаются черты ремесленности, особенно это относится к памятникам XVI — начала XVII века. Для них характерно появление новых жанровых мотивов — изображения пира с музыкантами или сцены охоты, а иногда евангельских сюжетов (например, «Сошествие Христа в ад»). В более поздних хачкарах появляется изображение покойного с различными инструментами, свидетельствующими о его профессии. Встречаются надгробия с изображением стилизованных каменных баранов, олицетворявших принесенное в жертву животное.

Из произведений монументальной живописи сохранилось исполненное в 1313 году на южной стене интерьера храма Святого креста в Ахпате изображение Хутлубухи, сына Садуна (оба — политические деятели), от которого сохранились фрагменты. К началу XIV века должно быть отнесено портретное изображение на северной стене небольшого храма Аракелоц (Апостолов) в Иджеванском районе — пышно одетого феодала с сыном. Возможно, что здесь, как и в Ахпате, изображен Хутлубуха.

Немногочисленные росписи, относящиеся к концу XIII — началу XIV века, сохранились в северной части Нагорного Карабаха. На одной из них в апсиде маленького однонефного храма в Арачадзоре изображены две церкви, одна прямоугольная, другая круглая. Должны были существовать особые причины почитания каких-то определенных храмов, чтобы их изображения заменяли изображения святых. Роспись, расположенная на южной стене другого храма, относящаяся, видимо, к 1312 году, представляет собой крупномасштабную сцену: Христос и богоматерь вручают митру и омофор Николаю Чудотворцу. На северной стене находится сцена убиения камнями архидиакона Стефана. Культ Николая Чудотворца не был распространен в Армении даже в более поздние века, и появление этого сюжета должно было иметь особые причины.

После XIV века и вплоть до XVII века развитие армянской стенописи приостанавливается. Лишь в первой половине XVII столетия ее традиции вновь возрождаются в искусстве Новой Джуги. В росписях стен купеческих домов, выполненных местным армянским художником Минасом [48] в духе сефевидской декоративной живописи, впервые (со времени не сохранившихся росписей дворца в Ахтамаре, X в.) в армянской стенописи появляются светские сюжеты. Если роспись

253. Григор. Благовещение. Миниатюра из «Евангелия» конца XIV — начала XV века

особняка ходжи Величянца (по-видимому, наиболее ранняя работа художника) говорит об освоении художником приемов иранского искусства с присущими ему условностью в передаче пейзажа, стилизацией фигур и общим декоративным характером живописи, то роспись особняка Сукасянца свидетельствует о знакомстве Минаса с западноевропейской живописью того времени. Фигуры одалисок, танцовщиц и других персонажей иранского придворного балета переданы реально, на фоне пейзажа. Эта роспись напоминает так называемые ориентальные картины, которые исполнялись заезжими европейскими художниками. Имеются основания считать Минаса одним из авторов религиозных картин, висящих в простенках барабана купола и в верхних ярусах самой крупной в Новой Джуге церкви Аменапркич (1659—1664). Написанные на холстах и плотно размещенные на стенах церкви, эти картины как бы заменяют стенопись. В них явно сказывается знакомство с итальянской барочной живописью. Оно особенно заметно в композициях картин («Поклонение волхвов», «Преображение», «Рождество»), а также в подчеркнутой экспрессии фигур, поз, жестов. Картины нижних регистров выполнены, как свидетельствует историк Хачатур Джугаеци, художником Ованесом Мркузом, работавшим несколько позже. Его полотна значительно уступают по мастерству кар-

тинам Минаса, в то же время выгодно отличаются от них своей самобытностью. Выходцем из Новой Джуги был и художник Аствацатур Салтанян, известный в русском искусстве под именем Богдана Салтанова. Во второй половине XVII века он переехал в Москву и работал в Оружейной палате.

С конца XVII века Новая Джуга быстро начинает терять свое торговое значение. Начавшаяся эмиграция крупной буржуазии, падение благосостояния города не могли не сказаться на дальнейшем развитии искусства этой самой крупной армянской колонии. В XVIII веке Новая Джуга уже утрачивает свое былое значение передового художественного центра.

Изделий прикладного искусства, получившего широкое развитие в этот период, сохранилось сравнительно немного. Среди произведений чеканки по металлу следует отметить серебряный позолоченный реликварий — складень «Гегард» (1686, Музей Эчмиадзинского собора), а также относящийся к XVII веку золотой чеканный оклад переплета «Татевского евангелия» с изображением евангельских сцен и двух выдающихся деятелей церкви XIV века — Овнана Воротнеци и Григора Татеваци (Музей Эчмиадзинского собора). Оба изделия свидетельствуют об упадке искусства чеканки.

254. Акоп Джугаеци. Рождество Христово. Миниатюра из «Евангелия» 1610 года

Серебряные оклады рукописей XVI—XVII веков выполнены в разнообразной технике и украшены евангельскими сценами и фигурами деятелей церкви. Среди них выделяются оклады XVII века (Матенадаран, № 6768, 6781 и др.), исполненные в технике филиграни. Нежные, точно кружевные, стилизованные растительные узоры покрывают их переплеты. Филигрань оживляется разноцветными камнями в гнездах с мелкими эмалевыми цветами.

Сохранились прекрасные образцы ювелирного искусства XV—XVII веков — кресты, кольца, пряжки поясов, посохи серебряные, из слоновой кости, деревянные, украшенные драгоценными камнями, жемчугом, накладками из эмали.

До нас дошли также бронзовые и медные изделия самой разнообразной техники — котлы, канделябры, подсвечники, ладанницы и другие изделия. Можно указать на медные, чеканные и гравированные, круглые блюда (сини), заменявшие скатерти. Древнейшее блюдо, датированное 1477 годом, происходит из Старой Джуги (Ереван, Гос. музей истории Армении). В растительные узоры этого блюда вкомпонованы маленькие медальоны с изображением зверей.

Исключительно красивы гравированные блюда с узорами, расположенными концентрическими кругами, среди которых размещены медальоны с растительными или геометрическими мотивами, иногда покрытыми чернью.

Армения славилась также изделиями из кожи. Сохранилось большое количество кожаных переплетов XIV—XVI веков, украшенных тиснением (крест в обрамлении плетенки, состоящей из геометрических орнаментальных элементов).

Керамика, переживающая упадок в XIV—XVI веках, имеет по сравнению с предыдущими периодами более утилитарное назначение и не отличается разнообразием форм и декора. В XVII веке в армянских колониях в Новой Джуге, в Кютахье (Турция) и других местностях получают распространение изразцы с пышными растительными разноцветными узорами. Вместе с живописью они украшали храмы и дома богатых граждан. Керамика Кютахьи отличается сине-белой расцветкой: чаши, блюда, светильники и другие предметы украшены растительными узорами. Черная тонкая линия окаймляет узоры и надписи изделий. В храме св. Акопа в Иерусалиме сохранились керамические лампады и изразцы с церковными сюжетами и армянскими надписями.

Среди художественных изделий из дерева выделяется деревянная дверь из Севана 1486 года с выполненной рельефной резьбой сценой «Сошествие святого духа» и розеткой. Дверь окаймлена плетеночным орнаментом. В целом ее композиция напоминает резьбу на хачкарах. В Эрмитаже находится дверь из церкви св. Саркиса в Феодосии 1371 года с вырезанными равноконечными крестами, поверхность которых, как и фона, покрыта мелкими растительными узорами. Деревянные изделия украшались также инкрустацией из

255. Битва Вартана Мамиконяна с персами. Миниатюра из «Шаракана» 1482 года

кости, перламутра, металла. Богато инкрустированы двери упомянутого выше иерусалимского храма св. Акопа (XVII в.) и другие. Наряду с изображением креста их поверхность покрывают растительные и геометрические узоры.

Кресла католикоса в Эчмиадзинском соборе, помимо инкрустации, декорированы сложной резьбой и барельефными фигурами. Инкрустацией из перламутра в сочетании с алмазами, рубинами, бирюзой, жемчугом украшен так называемый «Алмазный трон», принесенный в дар царю Алексею Михайловичу армянином Сагратяном из Новой Джуги в 1659 году (Оружейная палата Московского Кремля). Прекрасными образцами деревянных изделий являются также аналои, выполненные иногда из цельного куска дерева, покрытые тонкой узорной резьбой и рельефными фигурами людей, зверей, птиц. Симметрия, лаконичность и выразительность рисунка характерны для этих работ.

В средневековой Армении с XIV века известно много центров, изготовлявших шелковые, парчовые, шерстяные, хлопчатобумажные ткани сложных узоров (Сивас, Ерзнка, Ван, Карин и др.). Наиболее древние ткани сохранились на форзацах рукописей. Особенно много сохранилось набоек, в разнообразных, никогда не повторяющихся узорах которых преобладают растительные, орнаментальные мотивы, встречаются также изображения людей, зверей, птиц. Узоры ясны, выразительны, ритм их непринужденный, живой. В колорите набоек преобладают оттенки красного цвета в сочетании с коричневым, желтым, синим и зеленым.

Сохранились также церковные завесы с религиозными сюжетами, выполненные как набойкой, так и росписью (Гос. музей истории Армении, Музей Эчмиадзинского собора). Существуют сведения, что после изготовления этих завес мастера по требованию заказчиков обязаны были уничтожать формы, и они являются в большинстве случаев уникальными.

Марко Поло, проезжая через Армению и Турцию, писал о том, что армяне ремесленники изготовляют самые тонкие и красивые ковры, а также богатые материи красного и других цветов. Стилизованные цветочные узоры — любимые мотивы в ткачестве, ковроделии и вышивке. В коврах они нередко сочетались с растительными и звериными мотивами. Среди стилизованных растительных узоров часто встречается (особенно в ранних коврах) изображение дракона — вишапа.

256. Хоругвь Георгия Просветителя. Вышивка. 1448 г.

257. Хоругвь Георгия Просветителя. Вышивка. 1448 г.

В лондонском Музее Виктории и Альберта находится армянский ковер 1699 года с вытканным на нем именем ткачихи Гоар. Узоры центрального поля и бордюра этого ковра получили распространение в последующих веках.

Помимо ворсовых ковров, существовали также безворсовые (карпеты), с красными или синими фонами, на которых красиво выделялись бежево-коричневые и желто-зеленые узоры.

Для армянских ковров характерны геометрические, а также стилизованные растительные или звериные мотивы, скомпонованные в сложные симметричные композиции. Им свойственны мягкая красочная гамма или контрастные цветовые сочетания.

От XV века сохранились отдельные высокохудожественные образцы церковного шитья с портретными и фигурными изображениями. На древнейшем из сохранившихся воротнике (вакасе) одеяния священнослужителя изображен богородичный чин: богоматерь с Иоанном Крестителем и Христом (1410, Гос. музей истории Армении). Лица и руки, а также колонны и арки вышиты гладью, цветным шелком. Фоны и одежда шиты золотом «в прикреп». Каждое изображенное лицо индивидуально и наделено армянскими чертами.

Сохранилась уникальная хоругвь, на одной стороне которой изображены Григорий Просветитель, царь Трдат и святая Рипсиме, на другой — Христос на престоле и символы евангелистов. Золотом и цветным шитьем прекрасно переданы лица, головные уборы, одежды, короны с драгоценными камнями (1448, Музей Эчмиадзинского собора, *илл. 256, 257*).

Среди дошедших до нас многочисленных вышитых изделий, особенно XVII века, немало подлинных шедевров.

Помимо церковной одежды, монументальных завес в храмах, сохранились скатерти, полотенца, «воздухи», покрывала, украшенные узорами. При всем разнообразии этих узоров в них выражен единый народный стиль.

Техника вышивки, то, как использованы в ней золото, шелк, жемчуг, драгоценные камни, свидетельствуют о высоком мастерстве. Золотое шитье армянских мастеров по фактуре напоминает ювелирные украшения. Сходство сюжетных композиций и орнаментов шитья с миниатюрами дает основание предполагать, что автором рисунков, среди которых встречаются и женские имена, были художники-миниатюристы.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

В XIV веке Грузия, освободившаяся от монгольского ига, восстанавливает на некоторое время свою былую мощь, но к концу века вновь появляются признаки социального и экономического кризиса, а многократные нашествия полчищ Тимура наносят государству окончательный удар. Вторая половина XV века отмечена упадком экономики и культуры, усилением сепаратистских тенденций. Грузия распадается на несколько царств, из которых в дальнейшем выделяются автономные княжества. В XVI веке на территории Восточной Грузии образовались Картлийское и Кахетинское царства; в Западной Грузии — Имеретинское с автономным княжеством Сабедиано.

В результате усиления турецкого государства и падения Византии страна была почти совсем оторвана от быстро развивавшихся западных стран. Торговля приходит в упадок, города мельчают, число их сокращается. Особенно тяжелым был для Грузии XVI век, когда она оказалась между двумя агрессивными, враждующими друг с другом государствами — Османской Турцией и Сефевидским Ираном.

В XVII веке Иран надолго утверждает свое политическое влияние в Восточной Грузии. В Картли и Кахетии престолы занимают вынужденно принявшие мусульманство грузинские цари. Это накладывает некоторый отпечаток на придворную культуру. Иранское влияние проявляется в укладе жизни, в строительстве дворцовых и отчасти церковных сооружений, в поэзии, в оформлении рукописной книги. Но это влияние почти не затрагивает народного творчества, да и в самом профессиональном искусстве оно проявляется в основном в декоративном уборе. В целом же грузинское искусство и литература сохраняют прочную связь с вековыми национальными традициями.

Тяжелое положение страны, находившейся под постоянной угрозой мощных соседних государств и страдавшей от феодальных междоусобиц, вынуждало правителей Грузии искать помощи и покровительства. Уже в XVI веке грузинские царства устанавливают связи с Россией.

Естественно, что в столь тяжелое для Грузии время ее культура и искусство не могли подняться на былую высоту. Но и рассматриваемый период оставил нам произведения, представляющие значительный художественный интерес. Важно и то, что от этого времени сохранилось гораздо больше памятников, чем от более ранних эпох.

В архитектуре XIV—XVII веков ведущим по-прежнему является культовое зодчество, велик удельный вес и крепостных сооружений.

В постройках середины XIV века в полной мере проявляются признаки, наметившиеся уже в конце XIII столетия: утрата органического единства отдельных компонентов, черты эклектизма, а в архитектурном декоре — ремесленность, измельченность форм.

Характерные памятники конца XIV века — купольные храмы Чуле и Биети (в исторической провинции Самцхе-Саатабаго) с традиционными (за исключением некоторых деталей) планами. Внутри храма Чуле обращают на себя внимание двойные арки — чисто декоративное «воспоминание» о хорах церквей XI века. На восточном фасаде, по сторонам центрального окна, расположены узкие, совершенно утерявшие конструктивный, да и композиционный смысл треугольные в плане ниши. Для восточного фасада Биети характерно отсутствие ниш, громадный резной крест, господствующий над всем фасадом, обширные плоскости облицованных тесаным камнем фасадов, лишенных традиционных декоративных арок. На барабанах куполов этих храмов настоящие окна чередуются с глухими — прием, распространенный с конца XIII (храм в Сафаре) и до XV века. Резной декор храмов (в основном наличников окон и входов) очень беден орнаментальными мотивами, сухой и жесткий.

К первой половине XIV века относится и крестовокупольный храм Гергетская Самеба (Троица) в горной провинции Хеви. Этот тип церкви остается доминирующим на протяжении всего рассматриваемого периода (памятники отличаются друг от друга материалом, пропорциями, разработкой фасадов и деталей интерьера).

Самым распространенным видом массового культового строительства были однонефные церкви. По-видимому, можно будет выделить также группу небольших купольных церквей, имеющих в плане очертания

258 Храм Ахали-Шуамта. XVI в. Общий вид

259. Колокольня в Ниноцминда XVI в.

так называемого свободного креста. Эта группа еще недостаточно изучена.

В XV веке все силы были направлены на восстановление строений, разрушенных в конце XIV века войсками Тимура. Наиболее важные восстановительные работы были проведены в Мцхетском патриаршем соборе Свети-Цховели (перестроена западная часть, облицована часть фасадов и заново возведен барабан купола). Эта реконструкция не нарушила цельности впечатления, но разработка декора отмечена печатью более позднего времени: сухие, скучные и однообразные мотивы новой резьбы резко отличаются от насыщенных, полных жизни и блестящих по выполнению резных украшений XI века. Пятнадцатым веком датируется и реконструкция (барабан, боковые фасады) Самтависского кафедрала.

Лучше всего представлен XVI век в восточной провинции Грузии Кахети. Важнейший памятник этого времени — городище Греми, бывшая столица Кахетинского царства, разорения и переставшая существовать в начале XVII века после иранского нашествия. На его территории обнаружены остатки отдельных гражданских и культовых сооружений, но характер планировки города раскопками еще не выявлен. Основная часть города была расположена на равнине, у подножия довольно высоких гор. Кроме жилых домов (к сожалению, не сохранившихся), множества церквей (некоторые из них стоят и поныне), тут находился целый торговый квартал, известный и теперь под названием «кулбакеби». Все строения этого квартала каменные, со сводчатыми перекрытиями. Раскрыты также остатки бани, близкой к иранским и азербайджанским баням того же времени. Над равнинной частью города доминировали купольная церковь Архангелов (1565) и башня с царскими покоями *(илл. 260)*. Традиционная в плане кирпичная церковь отличается характерными для Кахетии, особенно в эту эпоху, сильно вытянутыми ввысь легкими пропорциями. Как и дру-

260. Церковь Архангелов 1565 года и царская башня в Греми. Общий вид

гие кирпичные церкви, она лишена орнаментации, ее фасады разработаны принятыми в то время арочными заглублениями стрельчатой формы. Расположение церкви Архангелов и башни над городом, их удивительно гармоничные, выразительные силуэты не оставляют сомнения в том, что строители Греми понимали и учитывали градостроительное значение этой архитектурной доминанты.

Из других кахетинских построек XVI века наиболее значителен монастырский ансамбль Ахали Шуамта *(илл. 258)* с главным храмом еще более удлиненных пропорций, большой многоэтажной колокольней с жилыми покоями основательницы монастыря царицы Тинатин, постригшейся в монахини. Характерным памятником эпохи является и кирпичная колокольня Ниноцминдского монастыря, состоящая из четырехугольной трехэтажной жилой части и собственно звонницы *(илл. 259)*. Пропорции этого сооружения, разработка фасадов заглубленными кирпичной кладкой арками и ромбами и выведенными с помощью кладки крестами — свидетельство художественной зрелости мастера.

Среди многочисленных памятников XVII века следует выделить крепость арагвских эриставов в Ананури *(илл. 262, 263)*. Это типичный для позднефеодального времени ансамбль, сохранивший внутри каменной крепостной ограды две купольные церкви, одну — большую, 1689 года, другую — меньших размеров, возведенную несколько раньше из колотого камня и кирпича, а также однонефную часовню, звонницу, водохранилище и высокую башню с пирамидальной кровлей — постройки, характерные для горных районов Грузии. Крепость расположена на склоне горы и имеет несколько башен.

Большой храм Ананури, облицованный тесаным камнем и богато украшенный,— один из главнейших памятников рассматриваемой эпохи. Его фасады с традиционной резьбой по камню и членением на отдельные поля, очерченные рельефными валиками, особенно красноречиво свидетельствуют о происшедших изменениях: разбивка фасадов декоративной аркатурой теперь мало связана с конструкцией сооружения. Резные и фигурные украшения, сосредоточенные по средней оси фасадов, хотя технически выполнены на хорошем (в отдельных частях даже на высоком) уровне, несоразмерны и не всегда связаны между собой.

Следует особо отметить возрождение в XVII веке интереса к фасадной рельефной скульптуре, уже с XI века потерявшей былое значение *(илл. 261)*. Изоб-

ражение вокруг центральных окон южного фасада Ананури виноградной лозы, оленей, голубей, попираемых крестом драконов и привязанных на цепи львов (два последних мотива особенно популярны в это время), говорит о распространении в этот период не только христианской символики, но и мотивов, восходящих к дохристианским верованиям Востока. Сохранившиеся на протяжении веков в народном творчестве, они стали проникать в монументальное искусство (отсюда в рельефах Ананури, как и ряда других храмов,— элементы «лубочности»). Однако многочисленные символические изображения на фасадах церквей того времени не представляли цельной теологической системы, как это было, например, в Никорцминда (XI в.).

Фрагменты меньшего по размерам и по значению ансамбля, так называемые «башни Магаладзе» сохранились близ селения Цинарехи (Восточная Грузия).

Типичное произведение XVII века — большая кирпичная церковь в селении Мчадиджвари (Восточная Грузия), построенная в 1668 году католикосом-патриархом Картли Доментием (об этом рассказывают хорошо сохранившиеся длинные надписи над входами). План церкви традиционен: заключенные в прямоугольник полукруглая (но не выступающая) алтарная апсида, три прямоугольных рукава крестообразного пространства, два свободностоящих подкупольных устоя. Над дьяконником и ризницей находятся помещения, сообщающиеся с подкупольным пространством двойными арками,— мотив явно заимствован из патриаршего собора Свети-Цховели, так же как и распределение окон на боковых фасадах (по три окна, причем средние расположены выше остальных).

261. Южный портал большого храма в Ананури. 1689 г.

Церковь целиком построена из кирпича, и лишь для отдельных деталей использован тесаный камень. На фасадах украшений нет — они разбиты лишь плоскими арочными нишами. Барабан купола — высокий, массивный, с окнами в виде узких щелей. Общие пропорции храма, конечно, далеки от гармоничности, характерной для грузинских церквей прежних эпох.

Тем же Доментием построена в Тбилиси в 1675 году колокольня древней Анчисхатской церкви. Нижняя ее часть, прямоугольная в плане, кирпичная, со сводчатым проходом в ограду, верхняя — сквозная звонница на легких каменных столбиках, с пирамидальным кирпичным перекрытием. Подобное сочетание массивной прямоугольной (часто квадратной) нижней части с проходом или закрытой часовней и легкой звонницы с открытыми арками на столбиках типично для колоколен также и этого времени.

В качестве образца укрепленного жилища феодала можно назвать небольшой дворец XVII века в селении Дзагина (Восточная Грузия). Он состоит из одноэтажного кирпичного корпуса с большой террасой-лоджией и угловой пятиэтажной башни, выстроенной из рваного камня и весьма типичной для группы башен этого времени. Сводами перекрыты второй, третий и пятый этажи, комнаты снабжены каминами, а лестница устроена в толще стен. Особенностью Дзагинской башни является то, что верхний ее этаж с двух сторон раскрыт громадными проемами в виде стрельчатых арок, тогда как другие этажи имеют лишь небольшие окна и бойницы.

От царских дворцов XIV—XVII веков мало что сохранилось. Телавский дворец царя Арчила (1667—1675) был переделан в XVIII веке царем Ираклием II (при котором была построена обширная крепостная ограда) и совершенно искажен в XIX веке. Первоначально он состоял из центрального приемного зала с обходным коридором и из квадратных жилых комнат по углам. Снаружи пространство между этими комнатами представляло собой довольно глубокие ливаны. Стены кирпичные. Большой двусветный зал перекрыт стрельчатым сводом на подпружных арках. Проемы и стенные ниши комнат завершаются стрельчатыми арками.

Описание дворца царя Ростома в Тбилиси, данное французским путешественником Шарденом, и некоторые другие сведения дают представление о дворцовых сооружениях XVII века. Все они, как и Телавский дворец и дворцовая баня в Тбилиси, свидетельствуют о том, что проникновение модных тогда в высших слоях общества иранских архитектурно-декоративных форм давало о себе знать больше всего именно в постройках этого типа.

Крепости позднефеодального времени сохранились в большом количестве. Они строились не только в труднодоступных возвышенных местах, но и в низинах. Все крепостные сооружения этой эпохи, в отличие от крепостей предыдущих эпох, снабжены узкими бойницами, что связано с распространением огнестрельного оружия. Этим же обусловлены и некоторые изменения в планировке крепостей: башни выступают за линию крепостных стен (куртин), что давало возможности

262. Ансамбль в Ананури. XVII в. Общий вид

вести фланкированный огонь. Вместо крупных тесаных квадров, которые придавали крепостным сооружениям ранних эпох необычайную мощь и монументальность, применяется рваный камень, булыжник, в отдельных частях зданий — кирпич.

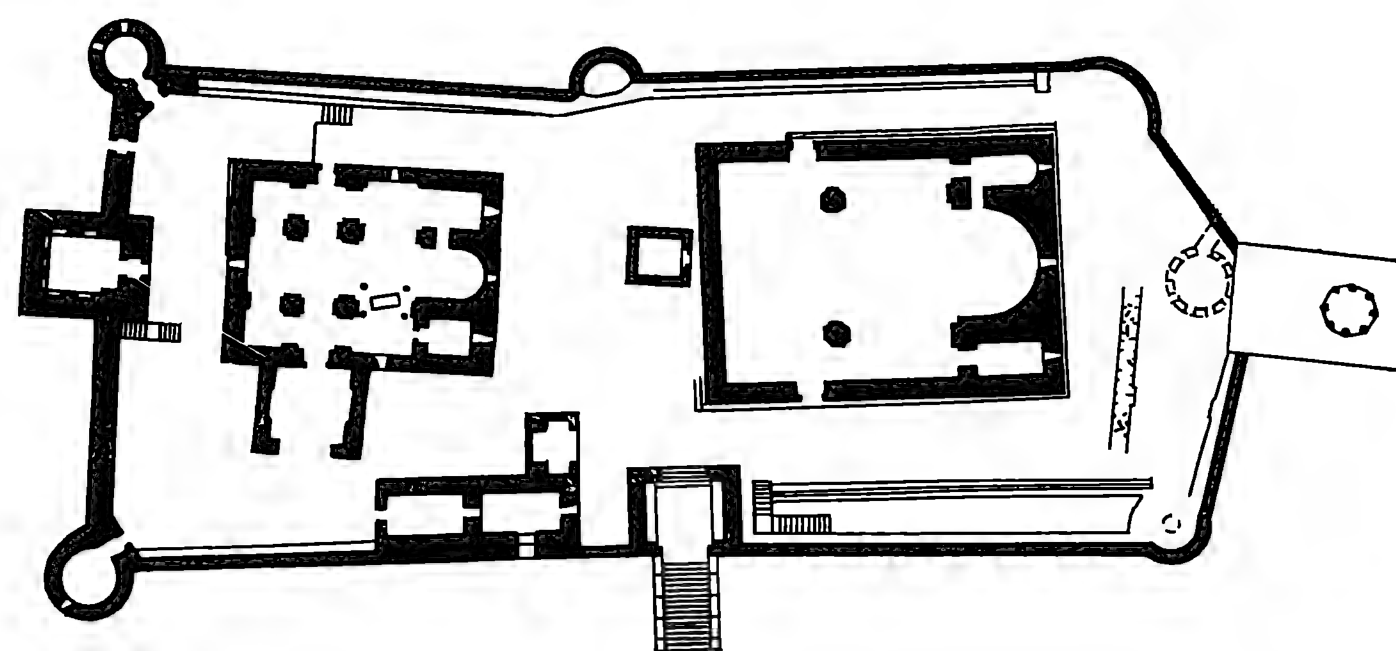
Изучение и описание крепостей, много раз восстанавливавшихся, затрудняет то, что все они состоят из нескольких хронологических слоев (Кснис-цихе, Схвилос-цихе в Восточной Грузии, крепости Рухи, Мури в Западной Грузии).

От XIV—XVII веков сохранились и другие сооружения гражданской архитектуры. Это прежде всего мосты. Крупнейший среди них — мост через реку Храми, так называемый Гатехили Хиди (Сломанный мост, известный в русской литературе под названием Красного моста, середина XVII в., *илл. 264*). Через Гатехили Хиди проходила важная торговая и стратегическая магистраль, соединявшая Грузию с Арменией, Азербайджаном и с другими, лежащими к югу от нее странами.

Этот мост длиной в 175 метров построен из квадратного кирпича, опорные части устоев облицованы тесаным алгетским андезитом. Четыре его пролета, имеющие форму стрельчатых сводов, неодинаковы. Особенностью Гатехили Хиди является то, что в его береговых устоях расположены помещения, служившие караван-сараем, а в центральном устое — помещение для отдыха с бельведерами в виде балкончиков над рекой. Этой особенностью, так же как и техникой кладки кирпичных сводов, декоративной разработкой сводов внутренних помещений, Гатехили Хиди, построенный царем-мусульманином Ростомом, очень близок к иранским мостам несколько более раннего времени.

Другой каменный мост сохранился на реке Чишура, близ города Кутаиси. Как свидетельствует подпись на нем, он возведен по заказу Гелатского митрополита Гедеона Лордкипанидзе в 1668 году. Мост трехпролетный, «горбатый», центральный пролет значительно превосходит по размерам боковые. Пролеты полуциркульные, своды возведены по деревянным опалубкам. Как и другие сооружения Западной Грузии этого времени, мост построен в традиционных формах и технике и лишен каких-либо следов иранских влияний.

Живопись в эту эпоху развивалась главным образом в западных и отчасти южных провинциях страны, в



263 Ансамбль в Ананури. План

264. Гатехили Хиди (Сломанный мост). XVII в.

меньшей степени затронутых монгольским нашествием и теснее связанных с Византией.

В XIV веке в грузинской монументальной живописи происходят существенные изменения иконографического и стилистического порядка. На рубеже XIII—XIV веков создаются росписи нового, палеологовского стиля. В дальнейшем он становится господствующим.

Самый ранний памятник — роспись восточной части южного придела Гелатского храма, судя по ктиторским портретам, относится к началу 90-х годов XIII века. Она сделана поверх первоначальной росписи (первая половина XII в.) и, как показывают обнажившиеся фрагменты древнего декора, повторяла его композиционную схему. Это обстоятельство помогает выявить стилистические различия между ними. Спокойные фронтальные фигуры древней росписи заменены динамичными, их пропорции вытянулись, рисунок стал нервным и ломаным, а моделировка формы получила более живописный характер. Мягкий колорит, построенный на сочетании немногих цветов, объединенных светлым голубоватым фоном, уступил место сложной переливчатой гамме тонов, контрастно выделяющихся на темно-синем фоне. Живописнее стало и письмо ликов, моделированных по золотистым прокладкам подрумянками, зелеными тенями и яркими, свободно брошенными движками. Особенно примечательны портреты заказчика росписи — царя Давида IV. На одном он представлен в царской одежде, на втором — в монашеском облачении. Последний портрет отличается большой жизненностью и выразительностью.

В раннепалеологовском стиле выполнена на рубеже XIII—XIV веков и роспись юго-западной камеры Хобского храма, включающая сцены из жития Иоанна Предтечи и групповой портрет ктиторов — семьи Шергила Дадиани. Сцены цикла развернуты на фоне легких архитектурных пейзажей. Украшенные пурпурными велумами (пологами) легкие здания и круглые алтарные преграды изображены в различных перспек-

тивных сокращениях, что создает впечатление известной глубины и пространственности. Соответственно скомпонованы и группы людей, иногда показанные со спины, иногда удаляющимися (девушки с опахалом в сцене «Рождество Иоанна» и др.). Угловатый рисунок остается еще нежным и хрупким.

Зрелый палеологовский стиль представлен фрагментами росписей храмов в Лыхне и Мартвили, исполненными, по-видимому, в середине XIV века. Лыхненская роспись *(илл. 268)*, усложненная апокрифическими и символическими сюжетами, декоративна. Рисунок подчеркнуто экспрессивен, особенно характерны динамичные изображения святителей. К числу наиболее выразительных относится образ св. Платона, с его живым и пристальным взглядом. Роспись в Мартвили, уцелевшая в алтаре, исполнена в более строгой манере.

В южной провинции Самцхе новый стиль утверждается также на рубеже XIII—XIV веков. Если первоначальная роспись храма в Сафаре (80-е гг. XIII в.) продолжает в основном старые традиции, то роспись Зарзмы (рубеж XIII—XIV вв.) является уже типичным произведением палеологовского стиля. Наряду с апокрифическими и символическими сюжетами в росписи обнаруживаются такие древние эллинистические мотивы, как девы со взлетающими над головой шарфами. Драматизм и лиризм некоторых сюжетов (например, в сценах «Целование Иуды» или «Ласкание Марии родителями») передается взволнованной жестикуляцией персонажей, нервным ломаным рисунком развевающихся одеяний. Столь же характерны и сложные перспективно построенные архитектурные пейзажи и фантастические горки.

В живописи второй половины XIV века усиливаются моменты стилизации — архитектурные и горные фоны становятся еще более сложными и вычурными, жестикуляция фигур утрированной и подчас манерной, рисунок и моделировка более резкими, а красочная гамма более сухой.

Наряду с этими общими чертами в творчестве художников наблюдается следование двум различным живописным традициям. Роспись в Убиси, исполненная художником Дамианом, представляет одно из этих художественных направлений. Хорошо сохранившиеся сцены праздничного и житийного циклов дают полное представление о манере художника; стилистические изменения, происшедшие в монументальной живописи XIV века, будут очевидны, если сравнить изображение сцены «Благовещения» в росписях XI—XIII веков и «Благовещение» кисти Дамиана из Убиси с ее перспективно построенным архитектурным фоном, жеманным поворотом фигуры Марии и резким, стремительным движением архангела, усиленным нервным рисунком складок. Еще характернее в этом смысле композиция «Тайной вечери» *(илл. 267)* с ее пространственно трактованной архитектурой и свободно скомпонованными фигурами. Примечательно, что две крайние фигуры показаны со спины и в профиль. Этому пространственному построению отвечает и выразительность персонажей сцены *(илл. 265)*. Колорит убисской росписи сдержан, лица, волосы и одежда моделированы энергичными сочными мазками. Этому же направлению следует и более ранняя роспись в Сори.

Второе направление представляет роспись в Цаленджихе, созданная в последней четверти XIV века константинопольским художником Кир Мануил Евгеником. Несмотря на изысканность и мастерство исполнения, эта роспись несет на себе печать некоторой сухости и академизма. Лучше других сохранились фрески в алтарной апсиде, изображения св. Георгия-змееборца и двух архангелов у входа в храм *(илл. 266, 269)*. Архангелы, облаченные в светлые розово-зеленые одеяния, выделяются прекрасными юными ликами, пышными прическами, несколько манерным изгибом фигур. Сложный разворот фигур всадника, св. Георгия и коня — его обвивает змея,— динамичный рисунок доспехов и чешуи, перекликающийся с рисунком желтой горы, на фоне которой представлена вся сцена, создают впечатление декоративного панно, столь непохожего на пластически-выразительные и в то же время силуэтно-четкие изображения всадников в грузинских росписях XI—XII веков. Особенности фрески — яркие подрумянки лиц, интенсивные изумрудно-зеленые тени,

265. Дамиан. Апостол Андрей. Фрагмент росписи «Тайная вечеря» церкви Убиси. XIV в.

266. Кир Мануил Евгеник. Св. Георгий, поражающий дракона. Роспись храма в Цаленджихе. Конец XIV в.

нанесенные по золотистой основе, длинные веерообразные пробела̀, прорабатывающие все лицо, и голубая радужка глаз становятся характерными для грузинских росписей конца XIV — начала XV века в Бедиа и Хоби (южные приделы), а также встречаются в более поздней росписи в Набахтеви.

Из памятников иконописи выделяются иконы из Убиси — большая икона «Св. Георгий с житием», ряд икон деисусного чина и два триптиха. Створки большого триптиха украшены сценами богородичного цикла, в точности повторяющими композицию фресок Зарзмы. Несомненно, оба памятника следуют одному образцу, но иконы, более жесткие по рисунку, исполнены позднее — в конце XIV века. Ряд икон XIV века сохранился в Сванетии, где наряду с высокохудожественными образцами встречаются произведения лубочного характера, исполненные в плоскостно-графической манере.

Таким образом, художественная жизнь в Грузии, особенно в западной ее части, продолжает развиваться достаточно интенсивно. И хотя монументальная живопись этого времени в какой-то мере теряет свое своеобразие, грузинские художники сохраняют любовь к сдержанной, неяркой красочной гамме, к тектоничности композиции. Постепенно манера их письма утрачивает свойственную ей линейную выразительность, усвоив характерную для византийского искусства живописность. Некоторые древние иконографические сюжеты (как, например, «Вознесение креста») уступают место византийским.

В начале XV века в Восточной Грузии создаются памятники палеологовского стиля, продолжающие традиции предшествующего времени. К их числу относятся росписи в Набахтеви (20-е гг. XV в.), Саквирике и Монастери. На рубеже XV—XVI веков заново расписывается Алавердский кафедрал. Фрески, раскрытые в южной апсиде храма, отличаются уже более спокойным рисунком и интенсивной гаммой тонов.

Украшаются росписями и церкви Западной Грузии. В одном из северных приделов Гелатского храма раскрыты фрески второй половины XV века, изображающие коронование царя и царицы, а также Иерусалим.

Особенно примечательны две наружные росписи в селе Лаштхвери и в селе Ушгули в Сванетии, представляющие собой единственные дошедшие до нас примеры грузинских светских росписей. Обе изображают сцены битвы легендарного Амирани и его друзей с дэвом и драконом. Фрески, резко отличающиеся по стилю от внутренних, культовых росписей этих храмов,

267. Дамиан. Тайная вечеря. Роспись храма в Убиси. Середина XIV в.

268. Св. Платон. Роспись храма в Лыхне. Середина XIV в.

исполнены в более плоскостной и линейной манере, характерной для некоторых грузинских миниатюр XV века и ктиторских портретов. Интересно, что согласно описаниям историков, как более раннего (XII в.), так и более позднего (XVII в.) времени, дворцы грузинских царей украшались росписями, изображавшими победные битвы царей и героев.

В XVI веке активизируется художественная деятельность. Создаются новые и переписываются древние росписи, поврежденные временем или вражеской рукой. Заново расписывается главный Гелатский храм (центральная часть) и церковь св. Георгия в Гелати, пострадавшие от пожара во время набега турок в начале XVI века. Эта колоссальная по объему работа производилась в несколько приемов в середине и во второй половине XVI века. Расписывается ряд небольших церквей Западной Грузии (Табакини, Гегути и др.), а также храмы Рачи и Сванетии.

Во второй половине XVI века фресками украшаются храмы Восточной Грузии — Самтавро в Мцхета, Некреси, Греми, Ахали Шуамта, Алвани, Самеба, частично Алаверди и другие. Эти многочисленные росписи представляют различные художественные направления. Одни из них, исполненные квалифицированными мастерами, продолжают (в иконографии и стиле) традиции позднепалеологовской живописи, несколько огрубляя их. Рисунок становится жестче и манернее, колорит суше. В моделировке одежд охотно применяются высветления дополнительным контрастирующим тоном (теплым по холодному, и наоборот) и резкие

«мокрые» блики. Лица лепятся розовыми вохрениями, нанесенными по темно-зеленой или коричневой основе. Росписи Греми и Ахали Шуамта имеют иконописный характер. В росписях же небольших провинциальных церквей (в Сванетии) сильнее выступают характерные для ряда икон черты народного искусства с присущими ему плоскостностью и графичностью манеры. Особенно ярко проявляются эти черты в ктиторских изображениях, которым отводилось значительное место. Те же черты отражены в иконописи XV—XVI веков (иконы «Моление царя Баграта», «Вардзийская богоматерь» и др.).

В эпоху непрерывных войн с Турцией и Ираном, стремившихся насадить в Грузии ислам, восстановление древних христианских памятников, уничтожавшихся во время нашествия мусульман, получило сугубо политическое значение. Но грузинские светские и духовные правители, уделявшие этому большое внимание, постоянно сталкивались с отсутствием творческих сил, особенно в Кахетии, наиболее пострадавшей от иранских нашествий. Поэтому случаи привлечения иноземных художников становятся все более частыми. В создании и восстановлении грузинских росписей и икон участвуют теперь не только греки (росписи в Некреси и Греми), но также и московские художники, присланные в конце XVI и начале XVII века по просьбе кахетинского царя Теймураза I. Они восстанавливали иконы, поновляли росписи (в Самтавро, Самеба и др.). В Алаверди они переписали по старой основе нижнюю часть росписи северного рукава, которая была «исколота копьями и пищалями».

269. Кир Мануил Евгеник. Архангел. Фрагмент росписи храма в Цаленджихе. XVI в.

Значительное количество росписей создается и в XVII веке как в Западной Грузии — храмах Хоби (центральный неф), Хони, Гелати (северный придел и западный рукав), Цаленджиха (придел), Мартвили, Коцхери, Никорцминда, Эркети, Шемокмеди и других, так и в Картли — кафедрал Свети-Цховели в Мцхете, Самтависи, Бобневи, Болниси и другие. В Тбилиси расписывается Анчисхатская базилика. В 1643 году греческими и грузинскими мастерами поновляется роспись грузинского Крестного монастыря в Иерусалиме, включающая много портретов исторических деятелей Грузии, в том числе портрет Шота Руставели.

Иконографическая схема росписей XVII века усложняется рядом символических тем. Общий художественный уровень живописи заметно снижается. Композиция становится еще более размельченной и декоративной, рисунок более условным и неправильным и часто наносится грубой жирной черной линией; в колорите, с преобладающими серыми, коричневыми и синими тонами, усиливается сухость, а в моделировке форм — схематизм. При этих общих чертах наблюдаются различные манеры письма — более плоскостная и прозрачная (в Гелати) или более корпусная (Свети-Цховели). Однако и в эту эпоху создаются росписи, привлекающие выразительным рисунком и более мягким, сгармонированным колоритом, продолжающим в какой-то мере традиции грузинской монументальной живописи более раннего времени. К числу этих росписей относятся фрески в Анчисхати и роспись «столпа» в Свети-Цховели, иллюстрирующая в небольших, похожих на увеличенные миниатюры композициях житие св. Нины. Как следует из надписи, они исполнены Григолом Гулджаварасшвили в 1673—1688 годах.

Большое место отводится в этих росписях светскому портрету, который становится в эту эпоху еще более плоскостным и схематичным. Несколько иератический характер портретов усугубляется господствующими в ту эпоху иранскими модами (портреты царя Александра и его супруги в Гелати, царицы Мариам и ее сына в Свети-Цховели, портреты феодалов в грузинском монастыре в Иерусалиме, Хоби, Мартвили и др., *илл. 270*).

После падения Византии в XV веке Грузия оказывается изолированной от стран Западной Европы, что не могло не отразиться на развитии ее искусства. Если в искусстве ряда восточноевропейских государств, в том числе России, наблюдается процесс постепенного утверждения новых, реалистических черт в рамках средневековой художественной системы, то в Грузии этот процесс начинался гораздо позднее, в иных исторических и социальных условиях и в совершенно новой области — станковой портретной живописи.

Искусство чеканки не ставит перед собой в рассматриваемый период новых художественных задач; творчество золотых дел мастеров в основном сводится к повторению образцов, созданных в XI веке. Широкое распространение получает также повторное украшение

270. «Мингрельская княгиня». Ктиторский портрет. Фрагмент росписи храма в Мартвили. Около середины XVII в.

древних икон. Так, например, для иконы «Нерукотворный Спас» из Анчи (так называемая «Анчисхати», Гос. музей искусства Грузии, Тбилиси), украшенной чеканкой мастером Бека Опизари еще в XII веке, самцхийские правители-атабаги сделали в первой половине XIV века створки и верхнее полукружие. Изображенные на створках фигуры пластически невыразительны, а детально разработанные орнаментальные украшения отличаются некоторой сухостью.

В произведениях XIV—XV веков, а иногда в XVI веке, нет четкого, строгого взаимоотношения изображения и обрамления, что было характерно для раннего периода. Отдельные детали, а часто и фигуры, выступают за линию обрамления и как бы переходят на борта икон. Правда, наряду с произведениями, отмеченными чертами упадка, в XV веке встречаются и работы, свидетельствующие об определенном подъеме в этой области. С конца XV века многие произведения выполняются целиком в чеканке. Повторяются веками установленные иконографические сцены, но с большим количеством фигур.

Произведения мастера Мамне начала XVI века (сохранилось несколько его подписных работ) — большие предалтарные кресты из селения Садгери (Гос. музей искусства Грузии, *илл. 271),* из Баракони (Кутаисский историко-этнографический музей им. Н. Бердзенишвили) и складень из Шемокмеди — интересны своеобразной трактовкой рельефа, высоким техническим мастерством.

Характерно, что все композиции помещены на гладком фоне без обрамления. В то же время поперечные орнаментальные полоски, разделяющие сцены на Бараконском кресте, выявляют умелую разработку мастером орнамента.

Памятники XVI века, дошедшие до нас в большом количестве, свидетельствуют о существовании различных художественных течений. В этих памятниках используются новые технические приемы. Тем не менее

в них заметна утрата мастерства в пластической передаче фигуры. Фигуры помещают как на гладком, так и на сплошь покрытом орнаментом фоне (икона «Богоматерь семьи Саргиса Мхецидзе» (Гос. музей искусства Грузии); триптих из Убиси (там же), большие триптихи из Джумати и Шемокмеди, предалтарный крест из Горис Джвари (там же).

Красочные акценты в виде эмалевых украшений и драгоценных камней постепенно приобретают все большее значение. Размер, цвет и форма камней, их чередование начинают играть главную роль. Особенное распространение получает не применявшаяся ранее бирюза.

Среди памятников XVI века выделяется группа кахетинских икон. Красочный эффект достигается в них сочетанием в окладе многочисленных разноцветных камней — жемчуга, бирюзы и рубина, покрывающих фон иконы. Чередование камней создает эффект яркости, парадности и пышности, что еще больше подчеркивается своеобразной техникой выполнения орнамента. Поднятый над фоном узор производит впечатление гравированного рисунка — ацкурская икона «Богоматерь с младенцем», икона «Богоматерь» из Шуамта (Гос. музей искусства Грузии), «Спас» из Алаверди (там же); к этой группе примыкают и цаленджихская икона «Богоматерь», золотая чаша из Чхороцку (там же, *илл. 272*) и икона «Богоматерь» из Шемокмеди (фон XVI в.; там же). К концу XVI века намечается тенденция понизить рельефность орнамента.

Характерно появление на иконах ктиторских портретов — икона «Моление Баграта» из Гелати, икона из Корцхели *(илл. 273)*, икона «Богоматерь семьи Саргиса Мхецидзе», триптих из Убиси (все в Гос. музее искусства Грузии) и другие. Широко применяется штампование с древних матриц (как отдельных изображений, так и орнаментированных обрамлений).

В искусстве чеканки XVII века заметно снижение общего уровня исполнения. Усиливаются диспропорции в изображении человеческой фигуры, позы условны. Характерно повторение одних и тех же деталей узора в орнаменте или применение разных узоров на одной и той же иконе. В технические приемы, а затем в иконографию и орнаментику начинает проникать влияние европейского искусства. Однако, как это отмечает Г. Н. Чубинашвили, посвятивший грузинской средневековой чеканке большую монографию, только в редких случаях влияние это оказывается настолько сильным, что подчиняет себе полностью специфические на-

271. Мастер Мамне. Предалтарный крест из Садгери. XVI в.

272. Золотая чаша из Чхороцку. XVI в.

273. Ктиторы. Деталь иконы из Корцхели. Чеканка. XVI в.

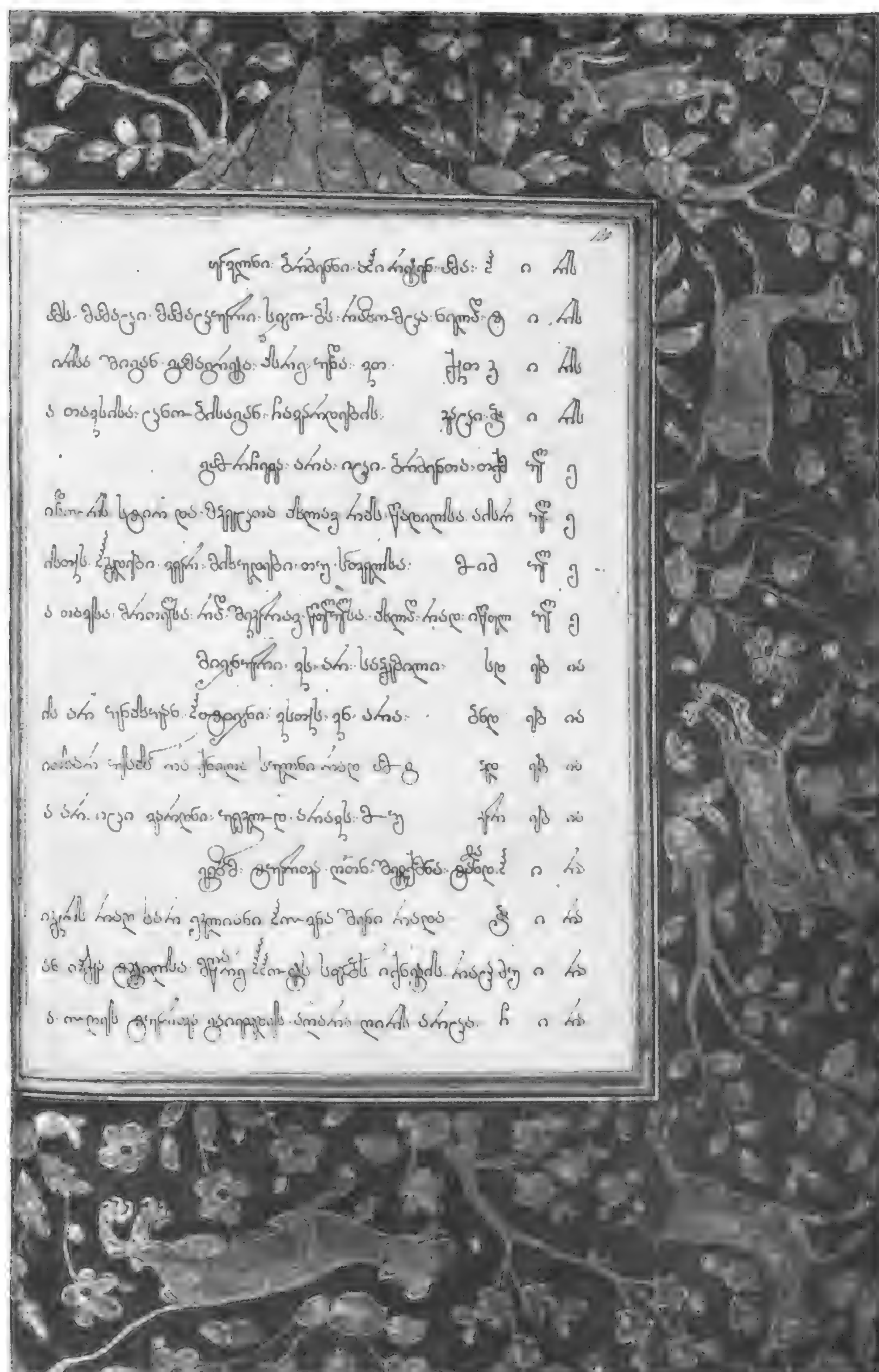
циональные черты грузинского искусства. На ряде памятников XVII века еще можно проследить продолжение национальных традиций.

Техника перегородчатой эмали по золоту, достигшая большого развития в раннесредневековом искусстве Грузии, не получает в рассматриваемую эпоху своего дальнейшего развития. С XV века появляются выемчатые эмали (маленькие иконки на большой иконе «Моление Баграта»), а затем и расписные эмали (небольшие украшения, митры), не имеющие уже того художественного значения, какое имели перегородчатые эмали раннего времени.

От второй половины XIII —XIV веков почти не сохранилось богато украшенных рукописей. Использование пергамента грубоватой выделки, чернил, утративших глубокую теплоту цвета, снижает художественность рукописной страницы. Все шире внедряется в обиход бумага, заменяющая пергамент. Рисунок заставок, инициалов, канонов исполняется графически пером и чернилами и подцвечивается киноварью или неярким кармином. Преобладают простейшие формы заставок, в орнаментации доминирует плетенка. Инициал, порой разрабатываемый с прежним интересом, в основном повторяет несложные приемы украшения, найденные ранее. В рукописном декоре, как и раньше, встречается изображение креста на постаменте, который покрывается обычно плетением. Одновременно с упрощением художественного оформления рукописной страницы замечается некоторое снижение уровня мастерства. Прежняя чеканная отработанность линий утрачена. «Моквское четвероевангелие» 1300 года, исполненное по заказу архиепископа Моквского (Тбилиси, Институт рукописей АН Грузинской ССР), свидетельствует об изменениях в декоративном оформлении богатой, «парадной» рукописи византийского направления. Появляются мелкие детали в антаблементе канона, снижающие его архитектоничность, а также асимметрия декоративных элементов, вводятся новые мотивы (круглые медальоны с надписями в орнаментации антаблемента, вполне реальные изображения птиц) и т. д. В крупных, тяжеловатых инициалах широко используется плетение и сложные узлы. Миниатюры (их общее количество — 152) дополняются редкой по сюжету композицией — родословное древо

274. Поднесение даров Соломону. Миниатюра из «Джручской псалтыри». 1443—1445 гг.

275. Миниатюра из рукописи «Витязь в тигровой шкуре». Середина XVII в.



276. Лист из рукописи «Витязь в тигровой шкуре». Середина XVII в.

Христа, а в конце рукописи — изображением богоматери с младенцем и преклонившего перед нею колена заказчика рукописи. Разбеленность и некоторая тусклость красок существенно отличает эту рукопись от памятников XI, XII и XIII веков.

Наиболее ярким памятником XV века является так называемая «Джручская псалтырь» Н-1665 (Институт рукописей АН Грузинской ССР), украшенная в 1443—1445 годах по заказу царицы Сити-Хатун. В этой рукописи, переписанной на бумаге,— 132 миниатюры во всю страницу *(илл. 274)*. Тематически миниатюры распадаются на три группы: изображения иконного типа, сцены евангельского цикла и батальные. Исполненные сложной живописной техникой, миниатюры «Джручской псалтыри» следуют образцам парадной византийской миниатюры конца XII—XIII веков. Известная схематизация, сухость, огрубление рисунка, уплощенность форм, утрата чистоты колорита, снижение технического мастерства — все эти черты, имевшие место в грузинской миниатюре предшествующего этапа, проявляются в иллюстрациях «Джручской псалтыри» особенно сильно и получат дальнейшее развитие в памятниках последующих веков.

В XVI—XVII веках широко распространено иллюстрирование произведений светской литературы. Как и некоторые другие виды грузинского искусства, светская миниатюра испытывает на себе в этот период иранские влияния. В стилистическом отношении она делится на три основные группы. Первую и наиболее интересную составляют миниатюры, связанные с местными народными традициями. К ним относятся миниатюры из рукописи «Витязь в тигровой шкуре» Н-599 (Институт рукописей АН Грузинской ССР, *илл. 277*), созданные Мамукой Тавкарашвили в 1646 году при дворе правителя Одиши (Мингрелия) Левана II Дадиани. Рукопись содержит, в частности, один из трех дошедших до нас древних портретов Шота Руставели — он изображен в костюме XVII века, диктующим писцу свою поэму. Иллюстратор этой рукописи — представитель провинциальной художественной школы, и творчество его основано на местных традициях. Именно эта связь с народным искусством и представляет собой сильную сторону его произведений. Миниатюры, в которых упор сделан на передаче главных эпизодов поэмы, привлекают наивной выразительностью. В них нашли отражение и черты реального быта Грузии. Листы этой рукописи отличаются от миниатюр, выполненных в иранском стиле, своеобразием композиционного построения, взаимодействия фигур и связи их с окружающей средой. Построение композиции условно — горизонтальные плоскости представлены вертикально; но при этом, изображая фигуры второго и третьего плана, мастер располагает их не одну выше другой (как в иранской миниатюре), а одну позади другой.

В построении листа большое значение приобретает цветовое решение. Если в светских миниатюрах этого периода (в основном в миниатюрах, созданных под непосредственным влиянием иранского искусства) свободно расположенные, контрастные пятна вносят движение и особое оживление в миниатюру, то в рукописи Н-599 упорядоченность красочных акцентов придает композиции устойчивость. Контрастность ярких тонов, свойственная миниатюрам, близким по стилю иранским, сменяется в рукописи Н-599 более мягким сочетанием цветов однородной тональности. Лица резко отличаются от иранских, приближаясь к изображениям в грузинской фресковой живописи.

Вторую группу составляют произведения, почти ничем не связанные с местной традицией. Это миниатюры двух рукописей поэмы «Витязь в тигровой шкуре» (середина XVII в., Институт рукописей АН Грузинской ССР): шестьдесят начальных миниатюр рукописи S-5006 *(илл. 275)* и миниатюры рукописи Н-2074 *(илл. 276)*. В совершенстве владея техникой миниатюрной живописи, иллюстраторы обеих рукописей, однако, механически используют в них традиционные приемы иранской миниатюры.

Наконец, к третьей группе относится ряд миниатюр, созданных под непосредственным влиянием иранской миниатюры, но отразивших черты, характерные для грузинской миниатюрной живописи (специфически традиционные цветовые соотношения, более спокойная, мягкая колористическая гамма, характер рисунка,

национальные типы). Это 104 иллюстрации к эпосу «Ростомиани», грузинской версии «Шах-наме» (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), вторая часть миниатюр рукописи S-5006 и миниатюры рукописи «Зилиханиани» S-1283 (Институт рукописей АН Грузинской ССР, *илл. 278*). Последние — единственные из миниатюр этого стиля, которые, по мнению исследователей, можно отнести к рубежу XVI—XVII веков.

В рукописи «Қалила и Димна» (Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР) имеется большое количество иллюстраций, которые выполнены тремя разными мастерами в 30-х годах XVIII века. Особенно интересна группа миниатюр, исполненная первым мастером, где появляются новые художественные приемы, проникшие в грузинское искусство под влиянием Западной Европы.

Национальная традиция, восходящая к декору книжного искусства XIII—XIV веков, оказалась наиболее устойчивой в миниатюрах кодексов духовного содержания. Здесь влияние иранского искусства проявилось в основном в декоре, в использовании иранских орнаментальных мотивов. В этом отношении интересно «Четвероевангелие» 1514 года (А-101, Институт рукописей АН Грузинской ССР).

В ряде рукописей этого времени заметно проникновение элементов искусства Западной Европы («Псалтырь» XVI в., № 182, Гос. музей искусства Грузии), что сказалось в использовании отдельных мотивов, трактовке пейзажа.

Рукописи религиозного содержания XVII века показывают, что проникновение западных влияний не изменило местной художественной традиции. В некоторых случаях намечается даже возврат к старому через копирование более древних образцов. К памятникам подобного рода относятся «Гулани» (сборник церковных чтений и молитв на все дни и праздники года) 1674 года из Қанчаети, «Акафист богородицы» 1681 года (украшен священнослужителем Микаэлом), «Гулани» 1681 года (украшена Микаэлом и Саввой).

В XVI и XVII веках грузинские миниатюристы работали и вне Грузии: при дворе иранского шаха Тахмаспа I (XVI в.) был известен художник Сиауш, а в XVII веке — Джабадари (его миниатюры с изображением сцен придворной жизни хранятся в Ленинграде, в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и в Ленинградском отделении Института востоковедения АН СССР). Работы обоих мастеров целиком связаны с иранскими традициями.

К концу XVII века искусство миниатюрной живописи приходит в упадок, в чем немалую роль сыграло распространение печатных книг и гравюры. Однако высокий уровень каллиграфического мастерства сохраняется и позднее, вплоть до XIX века.

В годы монгольского господства и после разорительных нашествий Тимура сильно пострадало керамическое производство. Исчезли многообразие, высокие художественные достоинства ангобированной, красночерепковой и поливной керамики прежних времен. Довольствуются выделкой необходимых для хозяйственных нужд дешевых изделий — простой красночерепковой, неполивной посудой. Изредка появляются незатейливые лепные или выцарапанные украшения.

277. Мамука Тавкарашвили. Миниатюра из рукописи «Витязь в тигровой шкуре». 1646 г.

В развалинах феодальных жилищ XVI—XVII веков часто встречаются фрагменты иранского фаянса, импорт которого вытесняет местную керамику из быта аристократии. Художественный фаянс иранского происхождения применяется для украшения дворцов, он проникает даже в культовое зодчество — в ряде случаев фаянсовые вставки используются для украшения фасадов церквей и колоколен.

С обнаружением в Иране месторождений бирюзы получают широкое распространение глазури бирюзового цвета. Изделия с такой поливой проникают и в Грузию.

К началу XIV века относится документ «Распорядок царского двора», содержащий, помимо очень важных сведений о государственном строе Грузии, также и сведения относительно наложения печатей, о печатях отдельных должностных лиц, об особых печатях для различных видов документов. Сохранились оттиски печатей на краске; число их, как и число дошедших до

278. Миниатюра на рукописи «Зилиханиани». XVI в.

нас матриц, возрастает к концу XVII века. Для изготовления печатей наряду с резьбой на металле применялась и резьба на камне. Для глиптики XVII века характерно наличие форм, общих с иранскими. В какой-то мере сохраняются и традиции, идущие из Византии. Но в основном и форма печатей, и сюжеты, и сам принцип декорировки связаны с местными традициями (печать католикоса Дементия II, XVII в., Гос. музей искусства Грузии).

К изучаемому периоду восходят самые ранние сохранившиеся образцы грузинского художественного шитья. Наибольший интерес представляют шитые серебром и золотом плащаницы с изображением сцен оплакивания Христа. Мастеров привлекает в этих плащаницах конкретно-историческое повествование, своим драматическим «человеческим» содержанием более доступное зрителю, чем мистико-литургические сцены. Поэтому изображение людей превалирует в них над условно-символическими элементами. Построение композиций, передача самих фигур, естественно, носят плоскостный, «ковровый» характер. Лучшие из плащаниц отличаются насыщенной красочной гаммой и богатым орнаментом (в основном на бордюрах).

Наиболее значительны памятники, относящиеся к XV—XVI векам, по размерам превосходящие более поздние произведения. Это плащаницы царя Георгия VIII (1446), имеретинского царя Баграта III (датируемая примерно серединой XVI в.), убисской церкви (по-видимому, тоже XVI в.). Композиция последней воспроизводит сцену оплакивания Христа, изображенную на фреске XIV века в той же церкви. Плащаницы XVII века — за небольшим исключением — меньше по размеру и грубее по исполнению (все — в Гос. музее искусства Грузии).

Грузинское искусство XIV—XVII веков развивается в менее благоприятных условиях, чем искусство предыдущих эпох. Неблагоприятное внутреннее социально-экономическое положение, постоянная угроза со стороны враждебных государств, раздробленность страны — все это мешало творческой деятельности, открывало пути для проникновения чужеземных влияний. И все же памятники грузинского искусства этого периода, хотя и не достигают прежнего уровня, свидетельствуют о жизнеспособности созидательных сил народа, о стойкости древних традиций.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

В первой половине XIII века Азербайджан был завоеван монголами и в середине столетия вошел в состав государства ильханов Хулагуидов. Вторгшиеся в Азербайджан монгольские отряды не встретили сколько-нибудь организованного сопротивления. По словам современников (Ибн аль-Асир), крупные феодалы укрылись в замках и отпор завоевателям оказывало в основном население крупных городов. Характеризуя продвижение монголов, Маркс писал: «Искусство, богатые библиотеки, превосходное сельское хозяйство, дворцы и мечети — все летит к черту» [49].

Последствия монгольского завоевания сказались в резком уменьшении населения страны и значительном сокращении площади обрабатываемых земель. В конце XIII века, как сообщает в своем труде «Джами ат-Таварих» историк и государственный деятель того времени Рашид ад-Дин, в городах из каждого десятка жилых домов пять были необитаемы, а девять десятых земли оставалось невозделанной. Огромные разрушения и длительный упадок экономики отразились во всех сферах хозяйственной и культурной жизни страны, в особенности ее северных областей. Сокращение поступавших в казну доходов вызвало рост эксплуатации населения, с которого взималось множество налогов и податей.

Перемещение на юг караванных путей из северных областей, где продолжались опустошительные войны, и создание резиденции ильханов в Мараге, а затем Тебризе способствовало развитию южных районов страны. Постепенно восстанавливалось значение старых центров ремесленного производства и международной торговли, возникали и росли новые города. Значительно расширился внутренний и внешний спрос на художественные изделия самого различного назначения и характера. Их потребление росло за счет зажиточных слоев населения — купечества, духовенства, ремесленников.

После распада государства ильханов Азербайджан в конце XIV — начале XV века оказался в составе новых, сравнительно больших феодальных государств. На севере Азербайджана укрепились Ширваншахи; южные области попали под власть династии Кара-Коюнлу, а затем Ак-Коюнлу [50]. На рубеже XV и XVI столетий возникло мощное феодальное государство Сефевидов, политические, хозяйственные и культурные центры которого первоначально находились в Азербайджане.

Образование больших централизованных государств, рост экономического и политического значения крупных городов оказали влияние на развитие науки и культуры. Ярким примером может служить гениальная поэзия Физули (XVI в.), а также «Ганун ос-совар» («Канон изображений») Садиг-бек Афшара (XVI — начало XVII в.) — один из первых на Переднем Востоке искусствоведческих трактатов. Исторические судьбы Азербайджана нашли своеобразное преломление и в развитии зодчества, декоративного и изобразительного искусства, определив возникновение и перемещение архитектурных и художественных центров страны.

Показательна в этом отношении судьба многих городов — подъем одних (Тебриз, Баку), временный упадок, а иногда и полное исчезновение других (Шемаха, Байлакан), возникновение и стремительный рост третьих. Для некоторых местностей характерна устойчивость ранее сложившихся архитектурных традиций. В других областях — и это явление распространено значительно более широко — наблюдается эволюция ранее сложившихся архитектурных типов, появление новых конструктивных и декоративных приемов. Однако своеобразие развития архитектуры и искусства в различных областях страны не исключало некоторых общих черт, присущих в рассматриваемый период художественной культуре Азербайджана в целом.

Отметим некоторые особенности азербайджанских крупных городов XIV—XVII веков, отличающие их от городов домонгольского времени. Миновала пора политической раздробленности с сосуществованием множества небольших, постоянно враждовавших, нередко недолговечных феодальных образований, центрами которых были эти города. Меняются их общие параметры — значительно расширяется территория и увеличивается население. В застройке начинают преобладать различного назначения гражданские сооружения, нередки и крупные культовые здания — мечети, часто служившие для оглашения правительственных указов.

Отличительной чертой развития зодчества является распространение в нем светских тенденций. Различно интерпретируемые, но принципиально тождественные композиционные приемы, архитектурные формы и методы убранства встречаются в сооружениях самого различного назначения, характера и масштаба.

Рост городов и развитие городской жизни вызвали необходимость в помещениях большой вместимости, связанных с потребностями значительно выросшего городского населения, увеличившимися масштабами ремесленного производства и торговли. Естественно, что усложнились и стоявшие перед зодчими инженерные и художественные задачи, разрешение которых нередко требовало не только эмпирически накопленного опыта, но и теоретических познаний. В исторических хрониках того времени ощутимо различие между мухандисом — умеющим составлять чертежи зодчим — и ме'маром или бенна — просто архитектором-строителем. Описание строительства крупных сооружений в летописях («Тарих аль-Хайрат», «Зафар-наме»), изображение архитектурных сооружений в произведениях миниатюрной живописи (художники Бехзад, Қасем Али), а также архитектура сохранившихся зданий позволяют утверждать, что строительству наиболее приметных и ответственных сооружений предшествовало составление достаточно детально разработанного проекта, позволявшего не только вести одновременно строительные и отделочные работы, но и изготовлять предметы внутреннего убранства. Показательны также письменные свидетельства историков Рашид ад-Дина и Абу Талыба о попытках регламентировать развитие некоторых наиболее крупных городов (Тебриз), о предварительном составлении проектов архитектурных ансамблей, например «общеполезных и богоугодных учреждений» в Тебризе, либо обширных садово-парковых комплексов Золотой ставки в Баг-Уджане (Урду-и Зарин). К этому времени относится также появление в математических трактатах специальных глав, содержащих практические советы, которыми, видимо, пользовалась наиболее образованная часть архитекторов (Гияс ад-Дин аль-Каши «Ключ арифметики»), а несколько позднее своего рода образцовых проектов. К последним прибегали при строительстве гражданских и культовых зданий.

Значительно возрастает внимание к тем произведениям архитектуры, которые должны были служить убедительным свидетельством незыблемой мощи и неограниченных возможностей феодального властелина. Повышается требовательность к внешнему облику монументальных зданий. Парадность их достигается разнообразными средствами художественной выразительности: приемами пропорционирования, обогащением объемно-пространственных композиций, а также применением новых отделочных материалов, в первую очередь многоцветной архитектурной керамики. Броская полихромия вытесняет недавнюю однотонность архитектурного декора. Контрасты светотени дополняются эффектными сочетаниями ярких цветов. Претерпевает также изменения трактовка архитектурных форм, становящихся изысканнее и пластичнее, но утрачивающих подчас тектоническую логику. В этом плане наиболее показательна эволюция сталактитов: они нередко служат лишь декоративным заполнением портальных ниш, либо украшением внутренних покрытий.

Все это сказалось на организации проектно-строительного процесса, на всех этапах которого возрастает роль зодчего, являющегося не только автором архитектурного замысла, но и руководителем его осуществления. Углубляется дифференциация внутри многолюдного коллектива строителей, участвующего в возведении крупных сооружений, происходит дальнейшая специализация строительных профессий. Все больше внимания уделяется отделочным работам, и в строительных надписях все чаще встречаются не только имена зодчих, но и мастеров архитектурного убранства, а иногда только последних.

Расширение внутренних и внешних торговых и культурных связей способствовало широкому распространению сходных архитектурно-художественных приемов и форм. Своеобразными проводниками их были зодчие и мастера архитектурного убранства, вынужденное или добровольное перемещение которых из одного города в другой, причем нередко весьма удаленный, стало обычным явлением. Подобные передвижения, засвидетельствованные письменными источниками, подтверждены строительными надписями на зданиях, где рядом с именами, профессиональными званиями или прозвищами (лакабы) зодчие указывали и название родного города (нисба), и, наконец, стилистическими особенностями самих сооружений, в особенности их убранством. В надписях на стенах крупнейших сооружений многих значительных городов того времени — Каира, Дамаска, Багдада, Коньи, Самарканда, Герата, Шахрисябза, Бурсы, Дербента и других — часто встречаются имена зодчих — выходцев из Тебриза, Баку, Маранда и других городов Азербайджана.

Развитие азербайджанской архитектуры имеет ряд особенностей. Мощные оборонительные сооружения защищали города и замки феодалов. Характерны крепостные стены, опоясывавшие феодальный Баку (нынешнюю Крепость, или внутренний город «Ичери шехер». Суровую гладь стен оживляют цилиндрические полубашни, проходящие по верху бойницы-машикули для «навесного боя», и цепь зубцов-мерлонов, за которыми укрывались лучники. На этом фоне отчетливо выделяются более поздние, так называемые Шемахинские ворота. Над их стрельчатыми арками помещена неоднократно упоминаемая путешественниками геральдическая эмблема — бычья голова между изображениями двух львов.

Эти сохранившиеся до наших дней стены являлись внутренним поясом развитой фортификационной системы. На расстоянии 12—15 метров от них находилась еще одна линия стен (ее остатки снесены в конце XIX века) с глубоким рвом впереди. Возникнув в XII веке, стены внутреннего пояса приобрели свой нынешний облик в XV столетии и в настоящее время являются важным компонентом сложившегося в центре Баку художественного целостного ансамбля — площади имени Низами.

Традиционный облик апшеронского феодального замка, существовавший вплоть до XV века, времени укрепления власти Ширваншахов, избравших своей резиденцией Баку, не изменился. В системе обороны, организации пространства, архитектурных и художественных формах, а также инженерных конструкциях

ощутимы черты преемственности с ранее сложившимся типом. По-прежнему донжон и внешнюю стену венчает эффектная корона машикулей. Однако размеры вновь строившихся замков стали значительно больше. Тщательно обработанную поверхность стен сменяет получистая теска, исчезают и ранее скудные орнаментальные мотивы и профилировка деталей.

Многообразие мемориального зодчества определяли исторические и природные условия различных областей страны. Богатые южные города притягивали строителей, не находивших применения в северных областях, опустошенных военными действиями. Поэтому в южных районах, где традиционным было кирпичное строительство, встречаются приемы каменной техники. Вместе с тем архитектура каменных мавзолеев нередко интерпретирует мотивы и темы, ранее известные только по кирпичным сооружениям. Возникают архитектурные комплексы, часть сооружений которых строилась из кирпича, а часть — из камня.

Примерно до XVI века продолжается строительство «башенных» мавзолеев, развивающих упрочившуюся ранее архитектурную тему. В архитектурном строе этих сооружений по-прежнему доминируют вертикальные членения, что ощутимо в соотношениях облицованного камнем цоколя, кирпичного корпуса и заостренного шатра. Свойственна им и удлиненность пропорций порталов, и соответствующая направленность рисунка декоративной облицовки. Внутреннее пространство членится на верхнюю камеру и находящийся под ней полуподземный склеп. Эти черты, в равной мере присущие «башенным» мавзолеям Азербайджана до- и послемонгольского времени, подтверждают устойчивость издревле слагавшихся традиций и преемственность в их развитии. Изменилась, однако, организация внутреннего пространства мавзолеев. Замкнутый объем верхней камеры с ведущим в него малоприметным входом уступил место более раскрытому пространству, с двумя или четырьмя объемно выделенными и декоративно подчеркнутыми порталами, ставшими наиболее эффектными элементами композиции. Отметим сохраняемую при этом индивидуальность трактовки даже сходных композиционных приемов и архитектурных форм, отражающую локальные особенности строительства и творческий почерк зодчего.

Показательно расширение функций некоторых видов мемориальных сооружений, что вызвало дальнейшее развитие планов и усложнение пространственных композиций. В архитектурном строе усыпальницы Ширваншахов в Баку, скальной гробницы в Маразах, мавзолея в селении Солхардад близ Ардебиля и других отчетливо проявились черты нового этапа художественного развития.

Отметим группу мемориальных сооружений, отличающуюся своеобразием пространственной структуры: мавзолей в центре обрамленного глухими стенами замкнутого дворика, в который ведет архитектурно более или менее подчеркнутый вход. Этот прием организации пространства, видимо связанный с традициями доисламских погребений, объединяет группу разнообразных памятников — от художественно уникального диван-хане во дворце Ширваншахов до более заурядной группы мавзолеев селения Калахана.

Архитектуру культовых сооружений характеризуют мечети крупных городов, в том числе пятничные или джума-мечети, а также небольшие «квартальные» мечети Тебриза, Баку, Ардебиля, Ганджи, Маранда и других городов. Несмотря на их функциональное тождество и наличие компонентов, обязательных для любой мечети, независимо от размера и местонахождения, единый архитектурный тип не сложился, и мечети Азербайджана привлекают многообразием облика, как правило, отражавшим особенности локальных архитектурных традиций.

Гражданское строительство представлено караван-сараями (рабаты), водохранилищами (овданы), банями (хаммамы), мостами и прочими сооружениями.

Сохранившиеся караван-сараи позволяют говорить об общности принципов организации внутреннего пространства, о близости их архитектурного облика. Замкнутый прямоугольчый двор, иногда с бассейном (хауз) в центре, обстраивался небольшими одинаковыми жилыми ячейками (худжры), предназначавшимися для отдельных купцов и служившими складами для товаров. Каждая ячейка обычно состояла из купольного помещения с обращенным во двор стрельчатым проемом (айван). Караван-сараи сохраняли облик оборонительных сооружений: крепостного характера глухие стены с массивными полубашенками-контрфорсами, архитектурно подчеркнутый вход-портал в повышенной надвратной части. Иногда караван-сараи размещались в береговых устоях больших многопролетных мостов.

Много строилось бань, служивших одновременно местом общения и отдыха. В них также очевидна устойчивость традиций в приемах организации пространства, системы отопления, роднящая этот тип сооружений с подобного же рода постройками других областей доэллинистического, эллинистического и средневекового Востока.

Остановимся на наиболее примечательных памятниках, в архитектуре которых отчетливо проявились общие черты процесса художественного развития.

Сопоставим примерно одновременно складывавшиеся ансамбли — дворцовый в Баку и культовый в Ардебиле. Формирование этих принципиально различных по назначению ансамблей протекало в городах, обладавших разными устоявшимися художественными традициями, связанными с основными направлениями развития средневекового азербайджанского зодчества: «ширванским» и «нахичеванским» (см. том II, стр. 274). Баку являлся резиденцией правившей династии Ширваншахов, на целое столетие перенесенной сюда из Шемахи, былой столицы Ширвана. Ардебиль был центром распространения шиизма, признанного Сефевидами государственной религией. Все это нашло своеобразное преломление в содержании и художественном облике ансамблей.

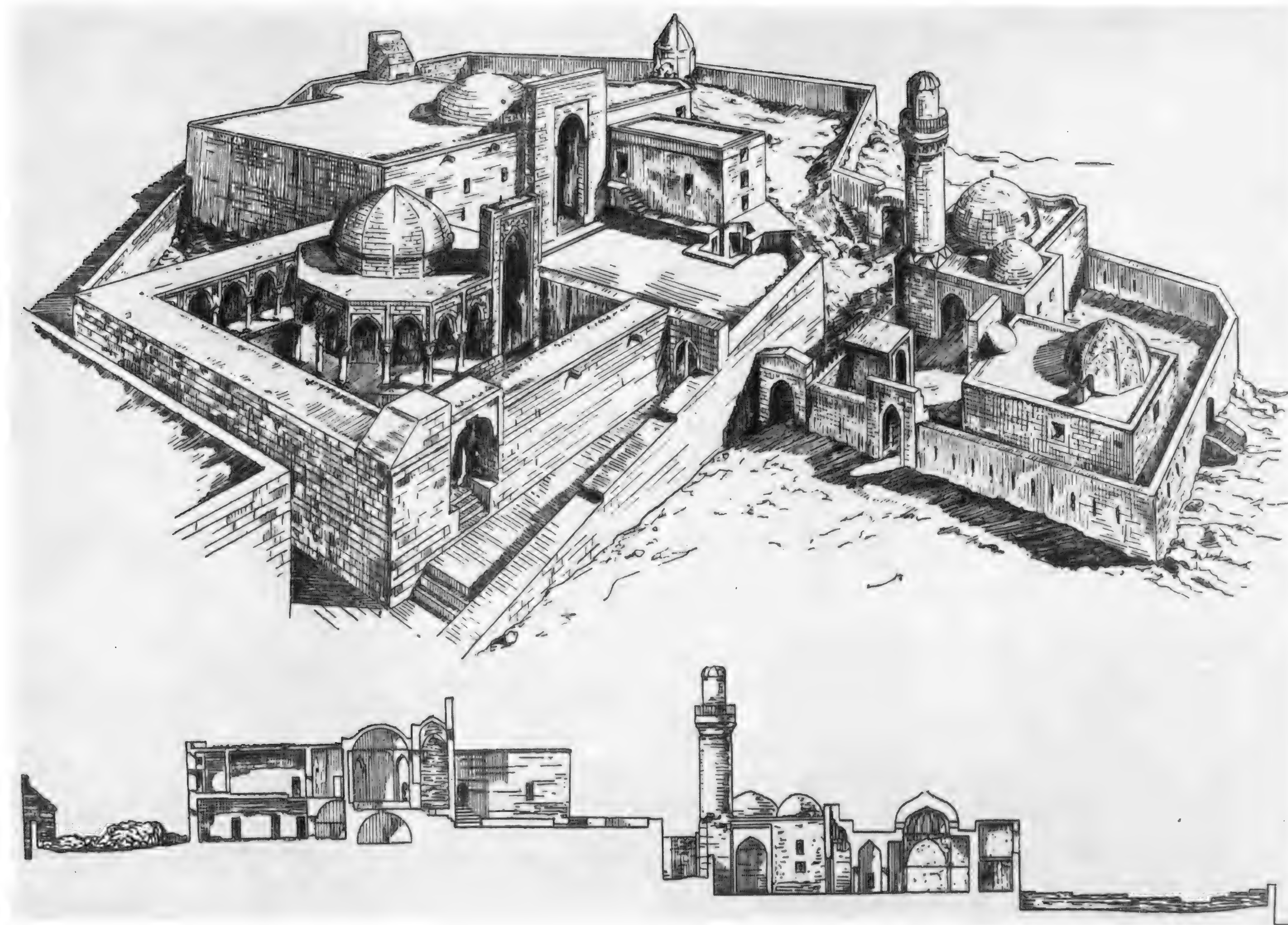
Дворцовый ансамбль Ширваншахов в Баку расположен на вершине холма — Крепости *(илл. 279, 280)*. Ансамбль составляют здание дворца, диван-хане, мавзолей «дервиша», восточный портал, дворцовая мечеть, усыпальница, баня и водохранилище, группирующиеся вокруг сообщающихся небольших дворов, расположенных на различных уровнях. Ныне ансамбль окружен крепостными стенами, возведенными в середине XIX века. В свое время он занимал значительно большую территорию, на которой находились помещения для придворной челяди и службы.

Ансамбль создавался постепенно и не был связан с единым архитектурным замыслом. Тем не менее, строители его, учитывая назначение каждого вновь строившегося здания и его место в ансамбле, с большим тактом относились к работе своих предшественников. В результате сложился ряд последовательно раскрывающихся замкнутых перспектив с превосходно найденным композиционным равновесием архитектурных масс основных сооружений. Однако художественная целостность ансамбля определяется не только продуманностью расположения отдельных сооружений, но и присущим ширванскому архитектурному кругу стилистическим единством. Архитектурный облик разнообразных по назначению, но одномасштабных зданий, ярко отражавших творческую индивидуальность зодчих, объединяет тождество строительного материала — превосходного камня-известняка. Его применение отразилось на выборе конструкций и архитектурных форм, а также приемов архитектурного убранства, наделив их чертами известной общности.

Обрамленный зданием дворца и внешней оградой диван-хане, верхний двор предназначался для официальных церемоний. Нижний двор обладал более интимным характером. Труднее установить назначение южного двора с остатками ныне несуществующей мечети и впоследствии пристроенным к ней мавзолеем «дервиша».

Сложной конфигурации дворец, два этажа которого соединяются тремя узкими винтовыми лестницами, насчитывает более пятидесяти помещений. В высокий восьмигранный зал, вероятно служивший для приемов, вел большой стрельчатый портал. Небольшой, также восьмигранный вестибюль соединял зал с остальными комнатами. Среди помещений второго этажа выделяются южный и восточный залы, из эркеров которых раскрывается живописная панорама залива.

Архитектуру дворца и других зданий ансамбля, в особенности мечети, роднит отчетливое выделение главного фасада и входного портала, асимметричность композиции, лаконизм геометрически четких архитек-



279. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XV—XVI вв. Аксонометрия и разрез

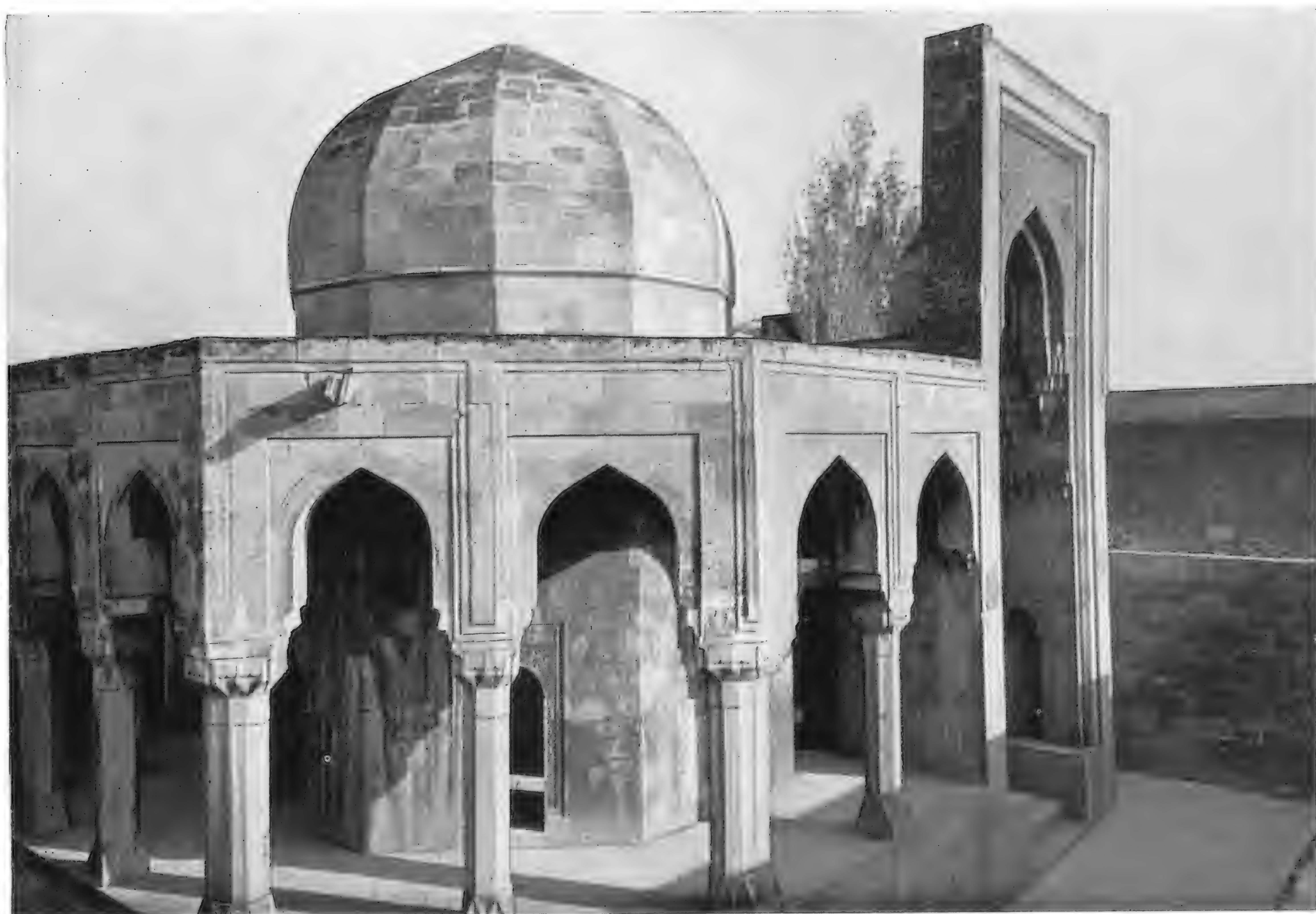
280. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XV—XVI вв. Общий вид

турных объемов. Строгую гладь больших каменных плоскостей оттеняют чередование рядов кладки, неодинаковых по цвету, ширине и фактуре, а также ажур каменных решеток (шебеке) в световых проемах. Обращенный к парадному двору монументальный фасад говорит о мощи феодала, отличаясь от более богатой и интимной трактовки зданий, скрытых во внутренних дворах.

Небольшой архитектурный проем в глухой ограде ведет к диван-хане *(илл. 281)*. Посреди замкнутого дворика, с трех сторон обрамленного стрельчатой аркадой, на полутораметровом стилобате высится восьмигранная ротонда-павильон. Ее центральный зал окружен открытой, своеобразного ордера аркадой. Внутреннее, стрельчатого очертания покрытие зала защищено сверху граненным каменным куполом необычного абриса. Западный фасад ротонды выделен эффектным порталом *(илл. 282)*. Изящный каннелированный полукупол его стрельчатой ниши опирается на сложную систему тонко проработанных сталактитов. Превосходно покрывающее тимпаны и надпроемные плоскости орнаментальное узорочье. Портал ведет в «сени», соединяющие центральный зал с просторным склепом в стилобате и небольшими служебными комнатками, расположенными одна над другой.

Совершенство композиции, тектоничность архитектурных форм, виртуозность прорисовки и исполнения орнаментики определяют художественные достоинства диван-хане. Интересна архитектурная ордерная система, составляющая основу композиции. Ее монументальность отражает подчинение пропорционального строя основных архитектурных форм воспринимаемой нагрузке и реальные представления зодчего о художественных и механических возможностях материала. Взаимосвязь высящейся на мощном стилобате аркады ротонды и несколько приземленной колоннады дворика нашла выражение в тонко прочувствованном соотношении отдельных элементов; повтор архитектурных форм подчеркивает главенствующее значение павильона.

Неизвестный зодчий создал замечательное произведение архитектурного искусства. Размеренность рит-



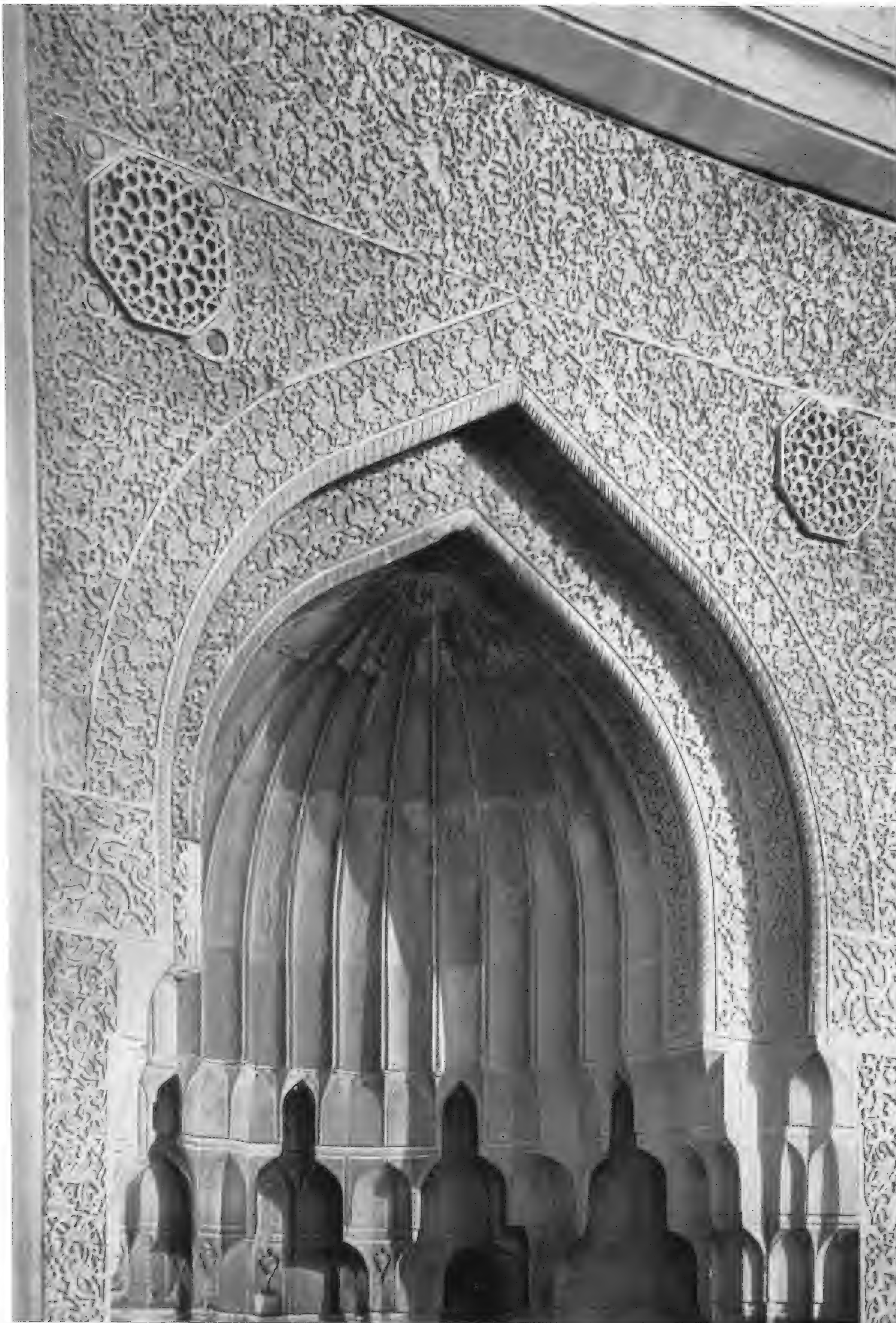
281. Диван-хане в ансамбле дворца Ширваншахов в Баку. Конец XV в.

ма повторяющихся элементов в изолированном от внешнего мира сооружении создает впечатление полной отрешенности. Спокойный «шаг» колонн обходной аркады подчеркивает многообразие архитектурного облика диван-хане — монументальность ордера ротонды, изящество сталактитов портальной конхи, кружево орнаментальных плетений тимпана портала, пластику форм виднеющегося навершия минарета.

Мемориальное назначение построенного в конце XV века диван-хане подтверждают особенности плана, наличие подземелья-склепа и содержание надписи с цитатой из Корана над входом в зал. В качестве близкой аналогии отметим построенный Абу аль-Майамин Муфаддаль аль-Ахлати мавзолей Мама-хатун в Терчане (1246) и более поздние мавзолеи в селении Калахана, где композиционно единый замысел интерпретирован в различных архитектурных формах.

Парадная часть нижнего двора ансамбля обрамлена зданиями усыпальницы и мечети, также привлекающими контрастом архитектурных решений. Выразительность образа усыпальницы достигнута ясностью композиции, трактовкой традиционных для ширванского художественного круга форм. Характерны противопоставления вертикальных членений горизонтальным, больших гладких каменных поверхностей кружеву резного орнамента, а также искусное использование светотени.

Геометрическая четкость архитектурных масс усиливает статичность композиции. Призматический объем здания усыпальницы завершен хорошо прорисованным куполом с заостренной макушкой, в XVIII веке украшенным бирюзовыми изразцами — «лазоревыми каменьями». Портал отличается изысканностью пропорций, изяществом форм и тонкостью убранства *(илл. 283)*. Он бесспорно принадлежит к лучшим портальным композициям Переднего Востока. Общим архитектурным строем и тождеством приемов убранства он близок порталу диван-хане и вместе с тем очень индивидуален. Обрамленную аркой глубокую нишу завершает стрельчатый, с каннелированной поверхностью полукупол, опирающийся на развитый пояс сталактитов. Над замком арки, архивольты которой покрыты стилизованным растительным орнаментом, размещены выполненные «несхом» коранические над-



282 Диван-хане в ансамбле дворца Ширваншахов. Конец XV в. Деталь портала

писи. Тимпан украшают изображения живописно размещенных, реалистично трактованных растительных ветвей. Каплевидные медальоны содержат искусно вплетенное в композицию имя архитектора — ме'мара Али. Над проемом портала — двустрочная надпись, которая содержит дату постройки усыпальницы — 1435—1436 годы.

Стрельчатый проем в глубине портала ведет в вестибюль с расположенными по сторонам небольшими службами. Квадратный в плане зал покрыт несколько заостренным куполом, покоящимся на несложных парусах. Пространство зала расширяют обращенные к нему глубокие ниши со стрельчатыми сводами. Изящные дольки купола и каменные шебеке небольших световых проемов составляют все убранство зала.

Организация пространства мечети также отличается ясностью. В прямоугольный план вписан большой зал, небольшая женская молельня и служебные комнаты. Двусветный зал мечети покрыт куполом на сферических парусах. Глубокие сводчатые помещения придают ему традиционную крестообразность. Назначение здания и его место определили размещение и характер входов. Обращенный к усыпальнице северный портал торжественнее восточного, предназначенного для обитателей дворца, спускавшихся к мечети из дворца по полуподземному проходу; ничем не выделенный небольшой западный вход вел в женскую молельню. Для главного портала мечети характерно отсутствие убранства. Абрис глубоко затененного арочного проема четко рисуется на строгом фоне призматического объема, завершенного двумя куполами со слегка заостренными скуфьями. Статичность композиции, лаконичность форм оттенены эффектной пластикой навершия минарета с тонко моделированными деталями сталактитов «шерефе» — балкончика для муэдзина, призывавшего правоверных к молитве. Опоясывающая ствол минарета декоративная вязь надписи содержит дату — 1441—1442 годы. Насколько различны трактовка архитектурных форм мечети и усыпальницы, настолько едино понимание организации внутреннего пространства и характера строгого композиционного строя.

Восточнее и значительно ниже двора находятся большие баня и овдан, отделенные усыпальницей и мечетью от остального ансамбля. В южном дворе, неподалеку от дворца, стоит мавзолей, известный как мавзолей «дервиша», названный по якобы погребенному здесь придворному астрологу — Сейид Яхья Бакуви. Восьмигранный корпус мавзолея завершен пирамидальным шатром, а внутреннее пространство, по обыкновению, разделено на подземный склеп и верхнюю камеру. Расположенный в северной грани вход некогда соединял мавзолей с более древним зданием несохранившейся мечети.

283. Али. Усыпальница в ансамбле дворца Ширваншахов. 1435—1436 гг. Деталь портала

Выразительность облика мавзолея определяется контрастом гладких поверхностей фасада с иллюзорной объемностью убранства интерьера, традиционной фактурой «ширванской» кладки, каменным ажуром решеток небольших световых проемов, курватурами, устраняющими зрительный провис очертаний шатра, и т. п. Среди множества сходных мемориальных сооружений северных областей страны (Агдам, Калахана и т. п.) мавзолей «дервиша» наиболее совершенен и для некоторых из них, возможно, послужил образцом.

Формирование ансамбля в нынешнем его виде хронологически завершает восточный портал, который вел на территорию южного двора. Сооруженный в 1585—1586 годах зодчим Амиршахом из Вальянкуха (предместье Тебриза), он интересен не только как превосходный образец широко распространенной архитектурной формы. Значение этого портала определяется своеобразием художественного облика и одновременно близостью архитектурного строя к портальным композициям северных и южных областей страны.

Структура и формы восточного портала, по сравнению с порталами усыпальницы и диван-хане, несколько упрощены, что, однако, не лишило его ни выразительности, ни привлекательности. Порталы ансамбля служат наглядным подтверждением характерной для искусства средневековья особенности — индивидуальности трактовки ставших традиционными композиционных приемов, художественных форм и убранства. Искусство и «почерк» мастера проявлялись в интерпретации и совершенствовании обычных, даже канонизированных архитектурных образов.

Ансамбль культовых сооружений Ардебиля, сложившийся в XIV—XVIII веках,— превосходный образец того направления в зодчестве средневекового Азербайджана, которое характерно преимущественно для южных областей страны. В Ардебиле, также без заранее составленного единого плана, возник ряд эффектных сооружений, сгруппировавшихся вокруг нескольких взаимосвязанных внутренних дворов. Однако это уже не система расположенных на разных уровнях двориков, по сути дела совершенно изолированных, а своеобразная анфилада последовательно раскрывающихся парадных дворов, обстроенных зданиями примерно одного и того же характера и назначения.

К большой базарной площади (майдан) обращен импозантный портал, ведущий в просторный, регулярно спланированный сад, за которым расположены большой и малый дворы. Обрамляющие пространство дворов здания мечетей, мавзолеев, а также Чини-хане (хранилище высоко ценившегося фарфора), отразив индивидуальность своих создателей, образовали художественно-целостный ансамбль.

В основе этого ансамбля ардебильских сооружений лежит одномасштабность композиций, общность объемно-пространственных решений, тождество приемов и средств архитектурного декора. В отличие от «ширванского» направления, со свойственным ему контрастом аскетичной глади больших поверхностей каменной кладки и немногочисленных объемно и декоративно подчеркнутых архитектурных элементов, как правило трактованных монохромно, «нахичеванскому» направлению присуща броская многоцветность керамической облицовки, полностью одевающей архитектурные объемы зданий.

284. Мавзолей шейха Сефи в Ардебиле. XVI в.

Трудно отдать предпочтение какому-либо из зданий ардебильского ансамбля, покоряющего продуманной репрезентативностью организации пространства, великолепием архитектурных композиций и многообразием искусно выполненного художественного убранства. Превосходен построенный художником-декоратором наккашем Исмаил Ардебили эффектный входной портал; необычной светскостью привлекает облик поминальной мечети; чертами яркого своеобразия наделен традиционный «башенный» мавзолей шейха Сефи *(илл. 284)*. Художественная целостность ардебильского ансамбля обладает иным характером, нежели ансамбль Ширваншахов, оставляя, однако, не менее сильное впечатление.

Представленное большим количеством памятников, культовое зодчество отмечено многообразием архитектурных типов.

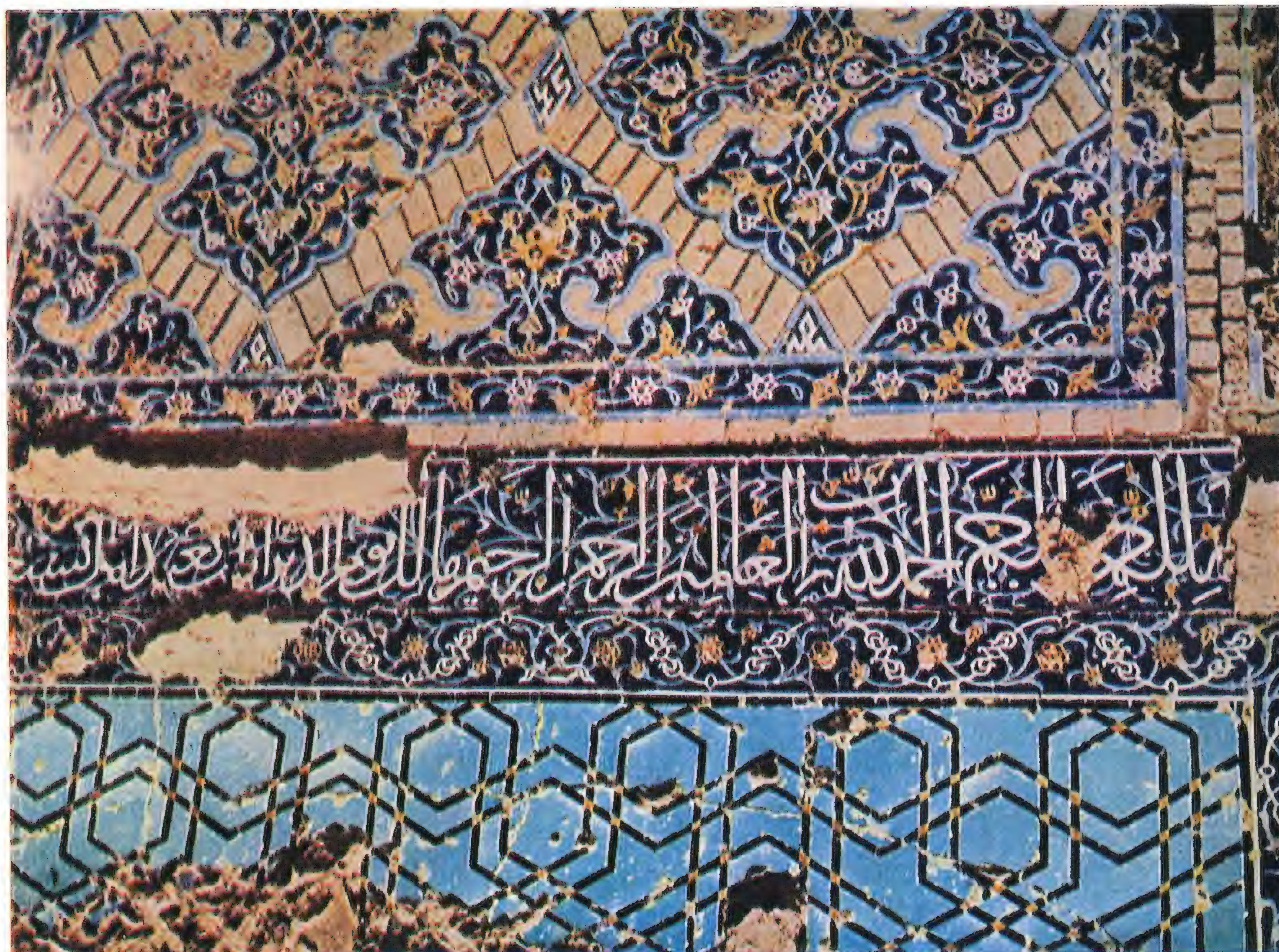
К шедеврам мирового художественного наследия принадлежит Голубая мечеть в Тебризе, архитектура которой свидетельствует о зрелости стиля, развивав-

шегося в течение нескольких столетий. Четкая организация внутреннего пространства, объемы которого отчетливо выражены в общем композиционном строе, совершенство тектонически оправданных архитектурных форм, многообразие и изысканность убранства — все это характеризует искусство строителя мечети — Ниматулла ибн Мухаммед аль-Бавваба. Он был также автором узоров керамической «одежды» мечети и руководил их исполнением.

Здание сильно разрушено, но его пространственная композиция ясна. На фоне огромного купола, завершавшего квадратный в плане главный зал, отчетливо воспринимались крупные членения эффектного портала. Пластику сталактитов конхи оттеняла гладь стен, покрытых полихромными мозаичными наборами. Стройные вертикали минаретов подчеркивали статичность монументального решения.

Центральный зал с трех сторон окружали анфилады просторных, покрытых куполами помещений. Позади зала располагалось святилище — несколько меньший купольный зал с эффектным михрабом в торце. Главный зал соединялся с обходными галереями и малым залом стрельчатыми проемами: среди них богатством декора выделялся портал, служивший входом в святилище. Центральнокупольный план мечети напоминает Зеленую мечеть в Бурсе, в сооружении и убранстве которой участвовало много мастеров из Тебриза.

Голубая мечеть заслуженно славится великолепием архитектурного убранства, поражающего многообразием приемов и средств *(илл. 285)*. Наряду с тонко моделированными каменными деталями широко применена керамическая декорация, в частности крупномасштабные изразцовые композиции и наборные мозаичные панно. Обычное сочетание темно-синей основы, молочно-белой глазури и яркой бирюзы в орнаментализованных надписях и затейливо оплетавших буквы растительных узорах обогатилось множеством светло-зеленых, оранжево-желтых, красноватых и других от-



285. Ниматулла ибн Мухаммед аль-Бавваб. Голубая мечеть в Тебризе. 1465 г. Фрагмент убранства

тенков. Автор известного «Трактата о каллиграфах и художниках» Кази-Ахмед (XVI в.) особо отмечал «прекрасное письмо» декоративных надписей мечети, искусно выполненных Ниматуллой.

Мечети Резайе (б. Урмия) и Маранда славятся своими михрабами, украшенными художественной резьбой по штуку. Огромный михраб мечети Резайе (7,80×5,50 м) — его исполнил в 1277 году художник (наккаш) Абд аль-Мумин ибн Шарах-шах из Тебриза — и марандский михраб, также сохранивший «подпись» мастера резьбы по штуку (бэндгир) Низама из Тебриза и дату — 1329 год, принадлежат к лучшим в Азербайджане и в сопредельных с ним областях Переднего Востока. В особенностях композиции, в трактовке сходных орнаментальных мотивов и в сочной манере резьбы нетрудно обнаружить стилистическое родство этих памятников с резными панно мавзолея Шейх-Хорасан и михрабом мечети селения Кара-корейш.

В XIV веке сложился современный облик Джума-мечети Дербента. Базиликальный план и строительные особенности древних частей здания позволяют полагать, что это христианский храм, в VII веке перестроенный под мечеть. Поврежденная землетрясением мечеть в 1368 году была вновь отстроена зодчим (устад-бенна) Тадж ад-Дином из Баку, привлеченным к строительству Дербента, как и многие другие ширванские архитекторы, в XIV—XV веках.

Огромное пространство молельного зала Джума-мечети разделено двумя рядами мощных пилонов, соединенных стрельчатыми арками (67×17 м). Расположение нефов, параллельное обращенной к «кибле» — в сторону Мекки — южной стене, напоминает композицию омейядских мечетей Дамаска и Каира. Михраб находится в пристроенном квадратном зале. Его сферический, с заостренной макушкой купол возвышается над мелкими плосковерхими зданиями города. По оси главного зала в центральном нефе выделено также купольное, но меньших размеров помещение (максура), место представителей Ширваншахов или местных феодалов.

Мечеть стоит на вымощенной каменными плитами просторной площади, на противоположной стороне которой в XV веке построено большое медресе. Ритмично повторяющиеся стрельчатые арки айванов его худжр обращены к площади.

Отметим также Джума-мечеть в Гандже (ныне Кировабад), построенную в начале XVII века зодчим Шейх Баха ад-Дином. Планы Ганджи конца XVIII века знакомят с обширным, эффектно озелененным ансамблем торговых сооружений, сложившимся в ее районе и вызывавшим восхищение чужеземцев. Путешественник Аврелий Филипп, побывавший в Гандже в 1861 году, писал, например, что «базары и рынки, расположенные в центре города, самые красивые и самые великолепные из всех, какие я видел на Востоке». С рыночной площади в просторный двор, центр которого занимала мечеть, вел фланкированный стройными минаретами портал, несколько напоминавший ардебильский, но значительно более скромный.

Архитектуру центрального купольного зала определяет своеобразие плана и объемно-пространственной композиции здания. Его масштаб подчеркнут эффектным михрабом в торце глубокой стрельчатой ниши и небольшими проемами, соединяющими зал со служебными помещениями. Особенностью мечети является трактовка фасадов, лишенных замкнутости и репрезентативности, присущих облику более ранних монументальных сооружений. В композиции фасадов немалую роль играет характер порталов, решенных в виде ниш, ведущих с трех сторон здания непосредственно в центральный зал, а также архитектурное выявление обрамляющих зал небольших помещений.

286. Ахмед ибн Эйюб. Мавзолей в Барде. 1322 г. Портал

Среди мемориальных сооружений выделим мавзолей в Барде, построенный в 1322 году. Его цилиндрический корпус, защищенный «рубашкой» из покрытого бирюзовой поливой и тщательно отшлифованного простого кирпича, стоит на облицованном каменными плитами цоколе *(илл. 286)*. Расцветкой и фактурой кирпича образовано слово «аллах», повторяющееся более 200 раз. Узор облицовки сверху завершает широкий фриз с декоративной надписью из Корана. Затейливая молочно-белая вязь почерком «несх» и оплетающий ее яркий бирюзовый растительный орнамент отчетливо читаются на иссиня-черной глазури. Стройность силуэту мавзолея придает недавно восстановленный конических шатер.

Привлекает внимание различие трактовки эффектных порталов, ведущих в верхнюю камеру. Главный —

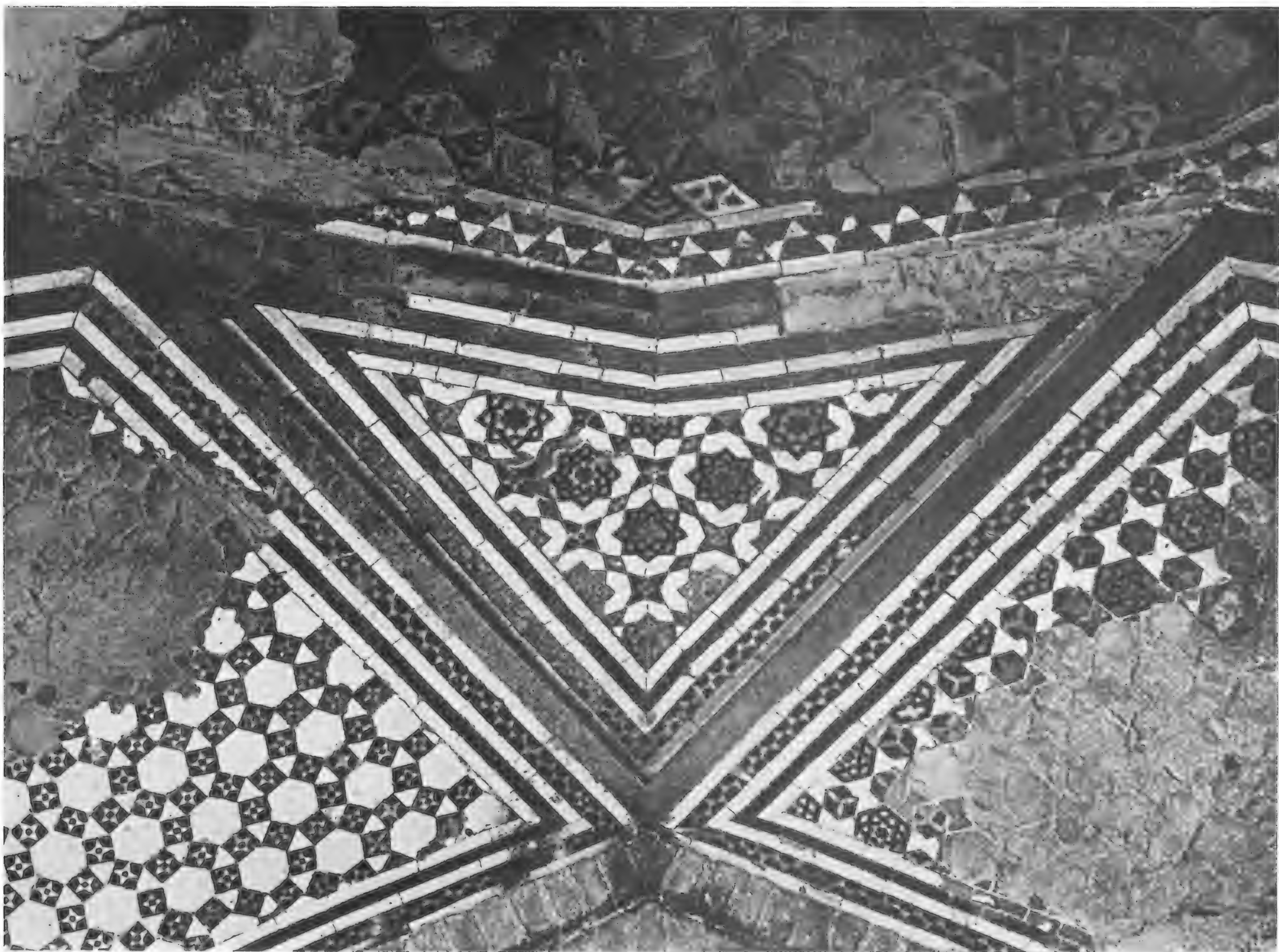
северный портал значительно выступает из стены, а меньших размеров южный повторяет абрис корпуса мавзолея. Порталы выделены и искусно выполненными мозаичными композициями и декоративными надписями.

Надпроемная надпись северного портала содержит имя архитектора — Ахмед ибн Эйюб, его профессиональное звание — бенна, сравнительно редко встречающееся почетное прозвище — лакаб «аль-хафиз» (т. е. «знающий Коран наизусть»). Надпись сообщает также место, откуда он был родом,— из Нахичевани, подтверждая, что и после нашествия монголов Нахичевань сохранила значение одного из центров архитектурно-строительной культуры страны.

Пространство мавзолея по обыкновению состоит из десятигранной верхней камеры и полуподземного склепа. Лишенный убранства интерьер верхней камеры привлекателен хорошо найденным строем архитектурных членений. Над плоскими стрельчатыми нишами его стен проходит крупноячеистый трехъярусный сталактитовый карниз, служащий переходом к внутреннему куполу. Более параден склеп: «зеркала» его крестового свода украшены несложными мозаичными наборами.

Неподалеку от этого мавзолея сохранился полуподземный склеп другой усыпальницы, именуемый Ахсадан-баба *(илл. 287)*. Она также принадлежит к группе цилиндрических «башенных» мавзолеев и была построена примерно в то же время и, возможно, тем же зодчим Ахмед ибн Эйюбом. Отличительными особенностями склепа, выделяющими его в этой группе памятников, являются необычный план в виде шестилучевого креста, нигде более не встречающийся, а также редкостное богатство мозаичных наборов, покрывающих поверхности сводов и распалубок перекрытия.

Ближайшими аналогами мавзолеев в Барде являются примерно одновременные и почти тождественные по композиции мавзолеи Салмаса и Хиова, пере-



287. Мавзолей Ахсадан-баба. XIV в. Декор сводов склепа. Деталь

строенные позднее мавзолеи шейха Сефи в Ардебиле и Гей-Имам в Старой Гандже, а также мавзолей Мир-Али в селении Ашаги-Вейсэлли. Последний свидетельствует о переводе в камень темы «башенного» мавзолея, более обычной для кирпичной техники.

В этой группе превосходных произведений архитектуры выделяется мавзолей в селении Карабаглар (*илл. 289*), некогда главенствовавший в обширном комплексе сооружений, от которого также сохранились соединенные порталом два стройных минарета. «Башенный» корпус мавзолея (*илл. 290*), усложненный двенадцатью сомкнутыми полуцилиндрами, высится на облицованном каменными блоками цоколе. Сочетание облицовочных кирпичей с бирюзовой и шлифованной поверхностями образует сетку крупных квадратов, заполненных повторяющимся орнаментализованным текстом религиозных изречений. Узорчатую облицовку завершает декоративная надпись фриза. Над ним сохранились фрагменты сложного сталактитового карниза, некогда поддерживавшего конический шатер.

Среди тождественных по композиции порталов, ведущих в верхнюю камеру, своей структурой выделяется главный — северный. Заполненное сложной системой сталактитов заглубленное пространство под арками подчеркивает абрис архивольта. В узоры орнамента портала скупо вкраплена золотистая полива, в убранстве мавзолея более не встречающаяся. К порталу вела двусторонняя распашная лестница.

Богатство убранства фасадов оттенено скромностью интерьеров — черта, свойственная произведениям нахичеванского художественного круга. Двенадцатигранный объем верхней камеры обработан плоскими прямоугольными нишами, обрамляющими узкие стрельчатые арки. Двухъярусный сталактитовый карниз служил переходом к куполу эллиптического очертания. Полуподземный склеп под камерой некогда был покрыт крестовым сводом.

Минареты ансамбля принадлежат XII веку. Одноцветная узорчатая кладка их призматических оснований обрамлена трехлопастными арками. Небольшой восьмигранный объем служит переходом к стройным цилиндрическим стволам минаретов, лекальная кладка которых обогащена узкими бирюзовыми кирпичами в вертикальных швах. Рисунок кладки обрезает широкая куфическая надпись, опоясывающая оба минарета. Ее терракотовые буквы размещены по бирюзовой поливе — прием сравнительно редкий для средневекового Азербайджана.

Обнаруженные между минаретами и мавзолеем фрагменты стен позволяют полагать, что они принадлежат комплексу сооружений ханеги. На месте существующего мавзолея, построенного в первой половине XIV века, ранее, видимо, было другое, подобного же назначения сооружение, связанное с ханегой единством функционального и художественного замысла. Сходная композиция и организация пространства наблюдается в примерно одновременных ансамблях Нахичевани и Эрзерума.

Карабагларский мавзолей запоминается изысканностью пропорций, скульптурностью архитектурных форм и филигранным изяществом убранства. Незабываемое впечатление оставляет «импрессионистическая» игра его колорита. В лучах восходящего солнца, когда искрится «зло отвращающая и радость приносящая» бирюза и преобладают насыщенные теплом тона облицовки, облик мавзолея легок и подчеркнуто мажорен. В часы заката, когда доминируют холодные синевато-зеленые тона, он приобретает иное художественное звучание, неизмеримо более строгое и торжественное.

288. Шахензи Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. 1314 г.

К «кубическим» мавзолеям принадлежит Гунбад-е Гаффарийе в Мараге. Его массивный объем стоит на обычном, облицованном крупным камнем цоколе. Каменными плитами завершены и угловые трехчетвертные колонны. Сопоставление этого мавзолея и мавзолея Гунбад-е Сурх, построенного лет на двести ранее, говорит об общности и о различии «кубических» мавзолеев, возведенных до и после монгольского нашествия. Малоприметный вход мавзолея Гунбад-е Сурх превратился здесь в эффектный портал. Напоминая порталы карабагларского мавзолея, он также главенствует в композиции архитектурно выделенного главного фасада. Средства художественной выразительности стали богаче, придав сооружению более парадный характер, отвечающий изменившимся эстетическим требованиям.

Архитектура «башенных» и «кубических» мавзолеев, которые в XIV—XV веках еще занимают видное место в мемориальном строительстве, убедительно говорит о жизнестойкости связей зодчества Азербайджана,

Хорасана и Средней Азии. Своеобразное архитектурное решение мавзолея в селении Хачин-Дорбатлы *(илл. 288)* расширяет представление о взаимодействии искусства мусульманских и христианских областей Переднего Востока, в первую очередь Закавказья и Малой Азии. Двенадцатигранный мавзолей, завершенный пирамидальным шатром, стоит на невысоком трехступенчатом цоколе. Тоненькими пилястрами с капителями, близкими деревянным формам, подчеркнуты его ребра. Поверху проходит полоса декоративного фриза, крупные членения узора которого выявлены цветом. Декоративные стрельчатые ниши и вытянутых пропорций проемы, заполненные в верхней части сталактитами, несколько смягчают впечатление грузности массива. Входной проем на северной грани выделен своими масштабом и убранством. Его обрамляют двадцать две крупные, превосходно орнаментированные розетки, напоминая декор входов в мавзолей Мелик-Аждара и храм-усыпальницу в Егварде.

Внутреннее пространство мавзолея по обыкновению расчленено на крестообразные в плане склеп и верхнюю камеру с великолепным сложным многоярусным сталактитовым сводом. К своду примыкают столь же эффектные сталактитовые композиции ветвей креста.

289. Ансамбль в селении Карабаглар. XII—XIV вв. Общий вид

В торце южной ветки находится тонкой работы михраб с многолопастной раковинообразной конхой, завершающей небольшую вытянутую нишу. Декор ниши имитирует двухцветную каменную кладку. Михраб обрамлен цепью изящно орнаментированных розеток, повторяющей мотив убранства входа, но меньших размеров. Интерьер склепа предельно аскетичен. Филигранная вязь орнамента большой розетки, помещенной против входа, лишь оттеняет строгость его форм.

Скромная надпроемная арабоязычная надпись содержит имя погребенного, дату строительства — 1314 год и имя зодчего — устада Шахензи. Судя по надписи и михрабу, погребенный был мусульманином, тем не менее в архитектуре мавзолея немало элементов, говорящих о связи зодчества средневекового Азербайджана с соседними христианскими странами, в частности с Арменией. Композиция и облик мавзолея встречают также близкие параллели в мемориальном зодчестве Малой Азии. Характерна конструкция «зонтичного» покрытия, трактовка входа, характер сталактитов. Особо отметим награвированные на некоторых гранях изображения живых существ (терзающий лань хищник, крылатый грифон, олени, косули и др.), редко встречающиеся в архитектурном убранстве Азербайджана. Выразительность этих изображений говорит о незаурядном мастерстве художника: привлекает неожиданность ракурсов, стремительность движений, материальная объемность скупо очерченных форм.

Оригинальность архитектурного решения, необычность местоположения, равно как и романтический флер преданий и легенд, неизменно привлекали внимание путешественников и ученых к усыпальнице Дири-Баба в селении Мараза. Их дневники (К. де-Брюина, А. Олеария, Б. Дорна) содержат не только описания примечательного памятника, но и его воспроизведения.

Небольшой двухъярусный мавзолей стоит на площадке, высеченной в почти отвесной скале. Статичность композиции, монументальность архитектурных масс, четко отражающих внутреннюю структуру, оттенены хаотичностью пейзажа, служащего своеобразным живописным «задником». Первый ярус занят залом со стрельчатым сводом, которому предшествует небольшой «вестибюль» с восьмигранным куполом. Высеченная в скале лестница ведет в просторный зал второго яруса, по площади равный помещениям первого. Его сферический купол со слегка заостренной макушкой опирается на украшенные изящным растительным плетением тромпы. Сохранившийся на одной из них фрагмент надписи содержит дату — 1402 год и часть имени зодчего «...сын устада Гаджи». Украшением Дири-Баба был декоративный фриз. Его эффектно прорисованная надпись своим начертанием напоминает выполненные наборной мозаикой надписи Голубой мечети в Тебризе. Трудно найти аналогию этому уникальному памятнику, лишь мазар Параӯ-биби (находится неподалеку от рабата Ферава в горах Копет-Дага, Туркменская ССР) сходен с ним своим местоположением и планом.

Среди мемориальных сооружений, возведенных азербайджанскими зодчими, выделяется грандиозный мавзолей Ольджайту Ходабенде в Султание, построенный Али-шахом из Тебриза в начале XIV века.

290. Мавзолей в селении Карабаглар. XIV в.

291. Замок в селении Мардакян XIV в.

Его мощный массив завершен многоярусным сталактитовым карнизом, над которым проходит открытая стрельчатая аркада. Выразительный объем эллиптического купола над огромным залом, некогда богато украшенным бирюзовыми изразцами, оттеняют стройные башенки минаретов. Энергичный абрис купола резко отличает его от куполов Пантеона в Риме и собора Софии в Константинополе. Архитектурными конструкциями и формой он скорее предвосхитил купол собора во Флоренции, сто лет спустя прославивший Брунеллески. Нетрудно представить градостроительное значение этого грандиозного сооружения в быстро развивавшемся городе конца XIII — начала XIV века.

Мавзолей в Султание занимает видное место среди купольных гробниц Переднего Востока (Серахс, Сенгбест и др.), а его искрившийся на солнце, украшенный бирюзовыми изразцами купол, видимо, не уступал куполу мавзолея Санджара в Мерве, который, по словам одного из современников, был «виден на расстоянии дня пути».

Представление о крепостных сооружениях того времени дает мардакянский замок, построенный в конце XIV века *(илл. 291))*. Находится он примерно в двухстах метрах от другого замка 1232 года, и сопоставление их позволяет отметить не только устойчивость архитектурного типа, но и характер его изменений. По сравнению со своим предшественником облик замка, утратив своеобразное изящество, приобрел большую монументальность и суровость. Слегка утоняющийся кверху стройный цилиндрический донжон сменился мощным двадцатидвухметровым призматическим объемом, усложненным полубашенками на углах. Стала грубой фактура кладки, отсутствуют декоративные элементы. Донжон стоит в центре небольшого прямоугольного двора, обрамленного стенами семиметровой высоты. Пять соединенных винтовыми лестницами ярусов донжона скупо освещены и вентилируются узенькими оконцами типа бойниц. Углы двора и центры куртин «закреплены» глухими полубашенками. Верх стен защищен поясом машикулей и зубцов, укрывающих банкет — площадку для стрелков. Во дворе — колодец с питьевой водой и более трех десятков высеченных в скале кувшинообразных хранилищ.

Еще более выразителен замок в селении Рамана *(илл. 292)*, венчающий один из отрогов гряды скал. Неправильный многогранник стен как бы вырастает из обрывистых склонов, а их мощь подчеркнута глухими полубашнями на стыках и посередине стен. Над стенами возвышается массив донжона, углы которого также усилены трехчетвертными башенками. Гладь живописно скомпонованных архитектурных масс донжона и внешних стен оттенена развитыми консолями машикулей. Выделяясь среди замков Апшерона, он родствен им системой обороны, приемами организации пространства, архитектурными формами и конструкциями.

Отметим некоторые общие черты архитектуры рассматриваемого периода, органически связанной с развитием ранее сложившихся традиций. Сопоставление различных групп сооружений говорит о несомненной преемственности, наблюдавшейся в различных по назначению и художественному облику зданиях. По сути дела, завершился один из этапов развития функционально единых и типологически общих групп общественных, мемориальных и культовых зданий, для которого показательна возросшая монументальность и парадность внешнего облика. Характерна также тенденция к усложнению и декоративной выразительности архитектурных форм. Более изысканными становятся пропорции. Выделяется главный фасад, вырастает значение портала: помимо объема и формы, он акцентирован пластикой сложных сталактитовых заполнений арочных проемов, конх и живописностью контраста светотени на ступенчатых перепадах. Для устранения иллюзорных искажений линий архитектурных форм (провисы, наклоны и т. п.) широко применялись курватуры.

Обязательным элементом монументальных сооружений становятся многоцветные керамические облицовки. Однако сплошные облицовочные «рубашки» зданий еще связаны с массивом сооружения и подчинены строю членений. Иное наблюдается в орнаментике. Интенсивность расцветки мозаичных наборов способствует большей плоскостности узоров, где игру мелких светотеней вытесняет броский цветовой контраст. Цвет превращается в неотъемлемое и одно из наиболее важных средств художественной выразительности.

Поражает великолепие и многообразие орнаментики. Наряду с многоцветными мозаичными наборами и майоликовыми плитами широко распространена художественная резьба по камню, также сосредоточенная в наиболее ответственных местах. Четкие геометрические узоры уступили место живописному растительному орнаменту. Заполняющие плоскости «бесконечные» сложные плетения встречаются чаще, нежели подчиненные определенной форме «замкнутые» композиции.

Угловатость и четкость почерка «куфи» сменяются прихотливой вязью почерка «несхи», живописно переплетающегося с растительными узорами. Орнаментализованные надписи приобретают двоякое назначение, выполняя декоративные и религиозно-пропагандистские функции. Ранее они размещались на фризах, порталах, обрамлениях граней и были почти нечитаемы. Ныне поверхности фасадов монументальных зданий полностью покрыты многократно повторяющимися краткими религиозными изречениями.

Исследователи обычно отмечали характерный контраст богатства декора фасадов и аскетизма интерьеров. Но обнаруженные в Байлакане фрагменты стен и куполов мавзолеев XIV века сохранили остатки росписи, напоминающие узоры бытовой керамики XII—XIII веков. Традиция украшений интерьеров мавзолеев росписями продолжается и в дальнейшем. Убранство верхней камеры мавзолея Сейида Яхья Бакуви выполнено, например, в технике, напоминающей сграффито: на светло-сером фоне прорезан рисунок, заполненный штуком красновато-коричневого и черного цвета. Письменные источники сообщают также про росписи интерьеров тебризского дворца «Хашт бехишт» Узун-Хасана Ак-Коюнлу (XV в.). Выполненные золотом, серебром и ультрамарином эффектные росписи воспроизводили сцены битв, охоты, вручения верительных грамот. Восхищавшие современников сюжеты росписей, видимо, в известной мере перекликались с сюжетами и приемами миниатюрной живописи.

В XIV—XV веках, вопреки требованиям ислама, ограничивавшего изобразительное начало, в стенной живописи, книжной миниатюре, декоративно-прикладном искусстве получили развитие светские сюжеты с изображением людей, животных и элементами пейзажа. Наряду с изобразительным искусством интенсивно развивалась стоявшая вне религиозных ограничений каллиграфия. Средневековые каллиграфы, как специа-

292 Замок в селении Рамана. XIV в.

293. Львы. Миниатюра из рукописи Ибн Бахтишу «Манафи аль-Хайаван». 1297—1299 гг.

листы широкого творческого диапазона, будучи в своем большинстве и хорошими мастерами орнаментально-декоративного искусства, нередко выступали в содружестве с зодчими и мастерами художественных ремесел, украшая декоративными надписями дворцовые и культовые сооружения, а также различные предметы быта. Кроме того, мастера художественного письма привлекались во дворцы в качестве секретарей-делопроизводителей. Ими же создавались списки различных литературных и исторических сочинений, среди которых многие иллюстрировались миниатюрами и украшались орнаментом. На средневековом мусульманском Востоке каллиграфия являлась тем видом искусства, вокруг которого складывались и развивались богатые художественные традиции.

Наиболее ранним, дошедшим до нашего времени образцом книжной иллюстрации являются небольшие миниатюры рукописи «Варга и Гюльша» (начало XIII века, Стамбул, Музей Топ-Капу), выполненные художником Абдул Мумин Мухаммед аль-Хойи. Стилистически они близки миниатюрам багдадской школы XII—XIII веков.

В конце XIII и начале XIV века, когда Азербайджан входил в государство Хулагуидов, а Тебриз превратился в крупнейший хозяйственный и культурный центр Передней Азии, в предместье Тебриза были выстроены обсерватория и целый городок учебных, лечебных и научных учреждений — Дар-аш-шафа (Дом исцеления). Существовала в нем и «высшая школа», куда из разных стран Востока стекалось множество людей для изучения богословия, различных естественных и гуманитарных наук. Рукописи богословского и светского содержания, создаваемые в это время в резиденциях ильханов в Мараге, а затем в Тебризе, переписывались и художественно оформлялись видными мастерами. Списки же исторических и естественнонаучных сочинений богато иллюстрировались. В Мараге был создан известный труд о животных «Манафи аль-Хайаван» Ибн Бахтишу (1297—1299, Нью-Йорк, собрание Моргана), а в Тебризе переписывался двухтомный исторический труд визиря ильханов, врача и историка Рашид ад-Дина «Джами ат-Таварих» (1306, Эдинбург, Университетская библиотека; 1314, Лондон, Королевское азиатское общество). Иллюстрации этих рукописей испытали влияние иноземных школ миниатюры и живописи, традиции которых были привнесены в азербайджанское искусство творчеством художников, переселенных монголами из стран Дальнего Востока или Западной Азии. Рукопись «Манафи аль-Хайаван» имеет миниатюры, часть которых создана под влиянием месопотамской школы. Таковы миниатюры с изображениями антилопы, леопарда, слонов и других животных, отличающиеся обобщенной и монументальной композицией, лаконичным и выразительным рисунком, неяркой красочной гаммой. Изображенные крупным планом фигуры животных, сочетаясь с декоративно трактованными кустиками и деревьями, красиво скомпонсваны на гладком фоне *(илл. 293)*. Отличительной чертой этой группы миниатюр является сдержанность колористического решения: вместо золота и ярких тонов месопотамской живописи здесь преобладают сероватые краски и серебро.

Другая группа миниатюр этой рукописи — «Феникс», «Сорока на дереве» и некоторые другие — свидетельствует о подражании художника современной ему уйгурско-китайской живописи с ее повышенным интересом к пейзажу. В этой группе миниатюр на время исчезает полихромия: живопись уступает место постепенно усложняющемуся рисунку тушью. Появляются сложные многофигурные композиции с изображением людей, животных в сочетании с элементами пейзажа. Если вначале тебризские художники ограничивались неумелым копированием китайских образцов, то позднее они начинают прокладывать новые творческие пути. Показательны некоторые иллюстрации «Джами ат-Таварих», где художники жесткими угловатыми линиями пытаются передать пластичность гор и деревьев, создать иллюзию пространства. В таких иллюстрациях, как «Индийские горы» и «Тибетские горы», жирными штрихами подчеркивается объемность отдельных предметов, без учета их взаимосвязи и пропорциональных соотношений. Художники еще целиком подчиняют объемно-пространственную форму декоративному восприятию мира, изображая предметы независимо от друга друга и вне единого пространства. Такие мотивы, как волны, облака, кора деревьев и т. п., трактуются узорно, композиции придается декоративный характер.

Миниатюры ранних рукописей, в том числе и списков «Джами ат-Таварих», выполненных в мастерских Рашид ад-Дина, отличаются графичностью исполнения. Для них характерен отмеченный колорит с применением серебра, заменивший яркие краски и золото месопотамской школы. Почти все они отличаются монументальностью композиции.

294. Похороны Александра Македонского. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. XIV в.

Следующий этап развития книжной миниатюры в Тебризе представлен иллюстрациями рукописей второй четверти XIV века, в которых наблюдается постепенное преодоление иноземных влияний. Миниатюры рукописи «Шах-наме» Фирдоуси (1330, Стамбул, Музей Топ-Капу) и списка этого сочинения 1333 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) [51] наделены уже новыми, самобытными чертами. Отличаясь близостью к тексту поэмы и свободной живописной трактовкой, все 52 миниатюры ленинградской рукописи «Шах-наме» техникой исполнения ассоциируются с росписями по керамике. Некоторые повторяющиеся индивидуальные особенности рисунка, расплывчатость и текучесть красок при резком контуре и заполнении фона отдельных миниатюр ровным красным цветом говорят о принадлежности их одному мастеру. Выполненные в условно-декоративной манере, они композиционно лаконичны и монументальны: персонажи размещаются на листе очень компактно, с небольшими интервалами, с проглядывающими в них элементами пейзажа или интерьера.

Развиваясь, тебризская миниатюра вырабатывает свой самостоятельный стиль, отличающийся реалистической трактовкой элементов сюжета. Лаконичность и

295. Мир Али Тебризи. Каллиграфическое письмо почерком «насталик». XIV—XV вв.

монументальность композиций, обобщенный, чуть угловатый, нередко схематичный рисунок, ограниченность, но интенсивность палитры отличают, например, миниатюры Большого тебризского (так называемого Демоттовского) «Шах-наме» (1340—1350) [52]; миниатюры этой роскошно иллюстрированной рукописи находятся в коллекциях разных музеев мира. Изображения людей и животных на этих миниатюрах выразительны и экспрессивны. Ландшафт или интерьер еще играет в них подчиненную роль. Наблюдаются попытки передать человеческие эмоции, отдельные предметы трактованы декоративно. В этих миниатюрах нет неряшливости рисунка и расплывчатости красок, свойственных иллюстрациям ленинградского экземпляра «Шахнаме» 1333 года. Сочетание в них локального цвета и золота с тональными градациями светлых и темных красок создает впечатление единого пространства. Миниатюры принадлежат кисти разных мастеров, специализировавшихся в различных жанрах. Одни художники изображали сказочно-поэтические эпизоды и сцены придворного быта; другие, наблюдая жизнь и природу, пытались передать человеческие эмоции — таковы иллюстрации «Мать Ираджа узнает о смерти сына», «Феридун встречает тело убитого сына» и т. д.; попытки передать интимные чувства имеют место и в иллюстрациях «Рудабе с матерью», «Заль и Рудабе»; третьи, отдавая предпочтение батальным сюжетам, прекрасно изображали боевые сцены. Листы, передающие драматические сюжеты: «Ардаван перед Ардаширом», «Феридун принимает посла от своих сыновей», «Похороны Александра Македонского» *(илл. 294)*, «Похороны Ростама» и другие отличаются эмоциональной выразительностью образов. Страдание плененного Ардавана, переживание Феридуна и его жены, скорбь массы людей, провожающих Ростама в последний путь, переданы не только в позах и движениях, но и, что особенно примечательно, в выражении лиц. Миниатюры Большого тебризского «Шах-наме» свидетельствуют о новых достижениях тебризских художников. Высоко оценивая миниатюры этой рукописи, Б. П. Денике отмечал: «Здесь впервые, может быть, в мусульманском искусстве переданы с достаточной яркостью эмоции» [53].

Большинство миниатюр рукописи говорит о высоком мастерстве тебризских художников XIV века, они создали свой самобытный стиль, оказавший плодотворное воздействие на другие школы миниатюры, развивавшиеся впоследствии в Иране и Азербайджане.

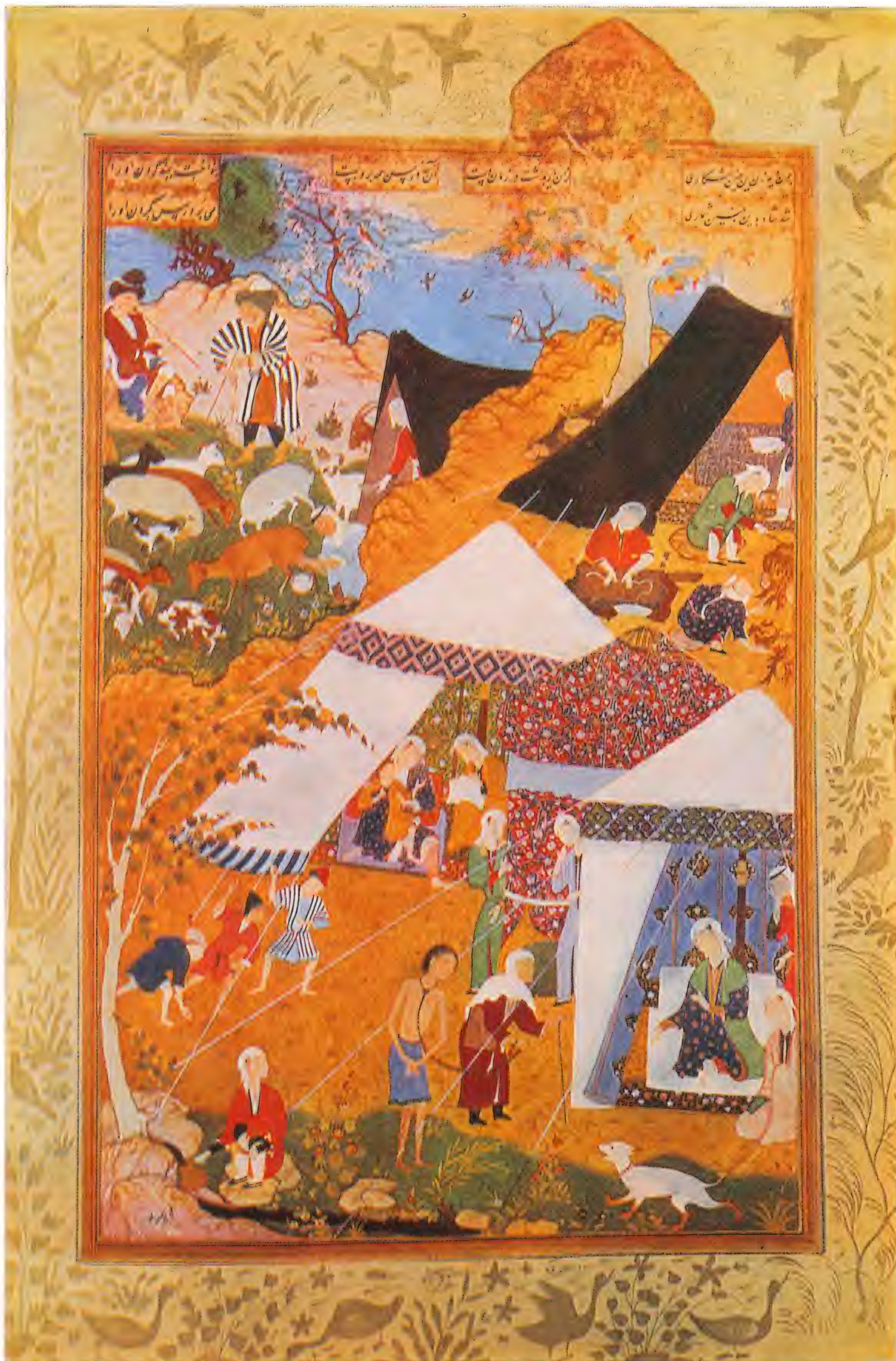
Кроме светских рукописей, в XIII—XIV веках украшались также рукописи богословских сочинений и создавались роскошно оформленные экземпляры Корана, предназначавшиеся в качестве дара мечетям. Текст подобных рукописей писался крупно, по несколько строк на листе с цветными огласовками, иногда чередованием нескольких классических почерков мелкого и крупного письма. Оригинальный список Корана в 1329 году целиком переписал почерком «рейхман» каллиграф Абдаллах Сейрафи Тебризи (Дублин, Библиотека Честер Битти). В это время в Тебризе работали и специалисты художественного переплета, одним из которых был выдающийся мастер Мухаммед Али, поставивший свое имя на внутренней стороне переплета тебризской рукописи 1334 года.

Прекрасным образцом азербайджанского книжного искусства начала XIV века является рукопись «Мусабехас-санна» («Светочи преданий») Абу Мухаммеда аль-Хусайни аль-Багдади, которую переписал в 1322 году почерком «несхи» каллиграф Мухаммед ибн Шуджа ибн Мухаммед аль-Катиб аш-Ширвани (Ташкент, Рукописный фонд АН Узбекской ССР).

Одним из выдающихся каллиграфов этого времени был уроженец Тебриза Мубарак шах Зарин-калам («Золотое перо»), превосходно владевший всеми употреблявшимися тогда шестью «классическими» почерками. Его талантливым и очень плодовитым учеником был уже упомянутый Абдаллах Сейрафи Тебризи — автор декоративных надписей многих зданий Тебриза и Султание.

В первой половине XIV века в Азербайджане был известен также каллиграф Абдаллах ибн Азмад Марагаи, которому, в частности, принадлежит уникальный список Корана 1338 года (Дублин, Библиотека Честер Битти). В конце XIV и в XV веках традиции, сложившиеся в искусстве, не только сохранились, но и получили дальнейшее развитие.

В украшении списков светских сочинений второй половины XIV века, выполненных в Азербайджане, на-



296. Мир Сеид Али. Меджнун в лагере Лейли. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг.

297, 298. Мирза Али. Пиршество. Двойная миниатюра из рукописи «Лаваех» Джами. XVI в.

299, 300. Султан Мухаммед (?). **Охота.** Двойная миниатюра из рукописи «Золотая цепь» **Джами.** Середина XVI в.

блюдаются новые качества. Получает распространение более мелкое, изящное письмо, изменяется и характер миниатюр поэтических сочинений, интерес к которым значительно повышается.

Об этом свидетельствуют созданный в Ширване для Хушенга, последнего представителя династии Кесранидов, «Китаб-е кимия ас-Саадат» (1379, Ташкент, Институт востоковедения АН УзССР), переписанный в Тебризе «Аджаиб аль-Махлукат» (1388, Париж, Национальная библиотека), «Джами ат-Таварих» (1400, там же) и разрозненный список того же сочинения конца XIV века, созданный в Тебризе. Первые две рукописи переписаны почерком «насталик», последние две — почерком «несхи» с элементами «насталика» (этот новый для того времени почерк был в употреблении уже в 80-х годах XIV века).

Сохранившиеся в небольшом количестве рукописи с миниатюрами, выполненными в конце XIV и XV веках в Тебризе, свидетельствуют о том, что в искусстве азербайджанской рукописной книги наблюдались определенные сдвиги. Мастер каллиграфии Мир Али Тебризи, например, создал новый стиль письма «насталик» и разработал его правила *(илл. 295)*. Вторым крупным мастером нового стиля был сын и ученик этого мастера Мир Абдаллах Тебризи. Третий крупный мастер почерка «насталик» — Джафар ибн Али Тебризи (Байсонкури) руководил придворными каллиграфами в столице Тимуридов — Герате в первой трети XV века. Известны переписанные им списки «Шахнаме», «Гулистана» и других произведений переднevосточной классической литературы. Специалисты художественного переплета и орнаменталисты-позолотчики совершенствовали и развивали художественно-технические приемы декора переплета и оформления страниц.

Новый характер, обусловленный эстетическими представлениями времени, носят миниатюры лицевых рукописей, выполненных в Тебризе при Джалаиридах и Тимуридах. Крупные по размеру миниатюры созданы на основе сложившихся традиций. Персонажи более конкретизированы и наделены местными этническими чертами. Пейзаж занимает относительно большое место. Деревья, редкие кустарники, скалы, вода трактованы декоративно, в линейно-графической манере или же сплошным пятном.

В первой половине XV века в Азербайджане создаются рукописи ряда исторических и литературно-художественных произведений, в частности отдельных поэм из «Хамсе» Низами, поэмы Фирдоуси и другие. Некоторые из них переписывались для библиотек правителей династии Кара-Коюнлу и Ак-Коюнлу. Особенности книжной иллюстрации того времени демонстрируют миниатюры рукописи «Шах-наме» начала XV века (Париж, собрание Демотта) и списка того же сочинения 1445 года (Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР).

Отличающиеся архаичностью стиля, простотой и монументальностью композиции, листы ленинградской рукописи относятся к азербайджанской школе миниатюры, для которой в этот период характерны многокрасочность, ровное и гладкое письмо, четкий контур изображений. Ряд советских и зарубежных исследователей связывают происхождение миниатюр этой рукописи с южноиранским городом Иезд [54].

В XV веке значительно повышается интерес к декоративному оформлению титульных и других страниц светских рукописей, появляются заимствованные у природы новые декоративные мотивы. Выдвигаются мастера, специально занимавшиеся орнаментально-декоративным убранством списков литературно-художественных произведений, которые они переписывали для высокопоставленных заказчиков. Среди орнаменталистов-позолотчиков начала XV века известно имя Гияс ад-Дина Пир-Ахмеда Заркуба, работавшего в Тебризе. Литературная традиция гласит, что этот выдающийся мастер иллюминирования рукописей при старшем сыне Байсонкура Ала ад-Довле-мирзе был приглашен из Тебриза в Герат. Видным мастером переплетного искусства был и Кавам ад-Дин Тебризи — изобретатель рельефного тиснения.

Примером декоративного убранства рукописей XV века служит двойной фронтиспис списка труда Айналь-Казати Хамадани «Тамхидат» (1479—1480, Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Сал-

301. Султан Мухаммед. Хосров любуется купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг.

тыкова-Щедрина), созданного для султана Якуба Ак-Коюнлу. На двойном орнаментальном листе с синими медальонами в центре дан своего рода экслибрис и название сочинения. Интересен также переплет рукописи, отличающийся своеобразием оформления наружных и внутренних сторон крышки.

Блестящего расцвета тебризская школа миниатюры достигает в XVI веке. Этот расцвет связан с новым подъемом общественно-политической и культурной жизни страны.

В наиболее крупном художественном и культурном центре Азербайджана XVI—XVII веков Тебризе, ставшем столицей первых Сефевидов, процветали различные отрасли науки, литературы и искусства. Правители — Исмаил I и его старший сын Тахмасп I покровительствовали наукам и искусствам. При дворе шаха Исмаила (1502—1524), поэта, автора стихов и поэмы «Дех-наме» («Десять писем»), известного под псевдонимом Хатаи, существовал литературный «Меджлис» во главе с азербайджанским поэтом Хабиби.

Двор Сефевидов с его великолепной библиотекой и художественными мастерскими привлекал к себе многих выдающихся деятелей культуры и искусства Переднего Востока. В дворцовой мастерской, где работали широко известные художники-миниатюристы — Султан Мухаммед, его сыновья Мирза Али и Мухаммеди, Мир Сеид Али, Музаффар Али, лучшие каллиграфы Захир Кабир Кази-заде из Ардебиля и Шах Махмуд Нишапури, оформители (лаввахи), переплетчики и другие мастера, создавались замечательные образцы книжного искусства.

Подъем тебризской миниатюры этого периода был во многом обусловлен тем, что развитие ее традиций, как и традиций соседних школ, не прерывалось. Определенную роль здесь сыграло творчество многих известных художников, переселившихся в Тебриз из Герата (Кемал ад-Дин Бехзад и Касем Али), из Исфахана (Шейх-заде) и из других крупных городов Среднего Востока. Художники-миниатюристы были образованными, всесторонне развитыми людьми своего времени, и деятельность их охватывала не только область искусства. Большинство прекрасно знало историю и литературу, а некоторые видные художники были довольно крупными поэтами (Мир Сеид Али, Шах Кулу, Садиг-бек Афшар).

В развитии тебризской школы миниатюристов XVI век был ознаменован поисками новых средств художественной выразительности и становления стиля, как бы синтезировавшего лучшие достижения искусства предшествующего времени (в том числе гератской школы XV в.). Сохраняя традиционные формы, мастера тебризской школы выработали особый образный язык, тяготевший к повышенной декоративности.

В миниатюрах этого времени подкупают не только глубина и правдивость трактовки литературного сюжета, но и чарующая красота художественной формы — удивительная гармония красок, обретающих по сравнению с миниатюрой XV века особое богатство и яркость. Используя контрастное сочетание и ритмическое чередование ярких локальных цветовых пятен, художники, несмотря на условность изображения человека, достигли большой эмоциональности образов.

Для миниатюры XVI века характерна повествовательность. В композициях нередко фигурируют персонажи и различные подробности, не предусмотренные литературным сюжетом. Большое место в работах тебризских мастеров занимает пейзажный фон. Красочный, насыщенный изображениями архитектуры и природы, он активно участвует в раскрытии содержания, придавая листу определенное настроение, усиливая его декоративность.

302. Мухаммеди. Сцена сельской жизни. 1578 г.

Характерной чертой тебризской миниатюры XVI века является расширение тематики. Наряду с традиционными литературными сюжетами и эпизодами дворцовой жизни (царская охота, пиршества и т. п.) большое место в ней занимают сцены труда, быта кочевников, изображения крестьян и дервишей, пейзажные мотивы и портреты. Иллюстрируя традиционные литературные темы, эпические, любовно-лирические или сказочно-мифологические сюжеты, художники показывают героев в костюмах XVI века и в современной обстановке, что усиливает художественно-познавательную ценность миниатюр.

303. Садиг-бек Афшар. Дервиш-всадник. Конец XVI в.

Становление и развитие нового стиля прослеживается в иллюстрациях многочисленных рукописей, исполненных не только ведущими мастерами, но и многими малоизвестными и анонимными художниками. Среди них своими художественными качествами выделяются миниатюры к рукописям «Гуй ва чаучан» 1524—1525 годов, «Шах ва дарвиш» 1537 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), «Шах-наме» 1537 года (Париж, собрание Ротшильда), «Диван» Хафиза 1517—1535 годов, «Золотая цепь» Джами 1549 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), «Лаваех» Джами (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) и другим. Подготовленная для шаха Тахмаспа рукопись «Шах-наме» украшена 256 миниатюрами. Ни одна из них не подписана, но в их исполнении, как полагают, участвовали все лучшие художники.

Характерные черты стиля тебризской школы лучше всего прослеживаются в иллюстрациях знаменитой рукописи «Хамсе» Низами 1539—1543 годов (Лондон, Британский музей), подготовленной также для шаха Тахмаспа. «Око времени никогда не видело подобного»,— написано на ее титуле. Декоративно оформленные листы и поля миниатюр заполнены легкими, полными движения и экспрессии изящными силуэтными рисунками, изображающими среди деревьев и цветов, порою в сложных и смелых ракурсах различных фантастических зверей и птиц. Оформление полей усиливает ощущение необычной красоты этого непревзойденного шедевра книжного искусства.

Рукопись иллюстрирована четырнадцатью миниатюрами — их создали художники: Султан Мухаммед, Мир Мусаввир, Ага Мирек, Мирза Али, Музаффар Али и Мир Сеид Али. Одна из лучших — миниатюра Мир Мусаввира, великолепного портретиста и жанриста, иллюстрирует притчу «Ануширван подслушивает разговор двух сов» из философско-дидактической поэмы Низами «Сокровищница тайн». Яркокрасочная, приподнято лиричная по настроению, она мало соответствует обличительному характеру сюжета. Впечатляет красота фантастического пейзажа с руинами некогда прекрасного дворца, поросшими кустарником и травой и приютившимися среди руин дикими животными и птицами.

Миниатюра Мир Сеида Али, изображающая нищенку, приведшую к шатру Лейли обезумевшего от трагической любви Меджнуна *(илл. 296)*, а также его великолепная миниатюра на тему «Лейли и Меджнун» (США, Музей Гарвардского университета) носят повествовательный характер. Проникнутые ощущениями реальной жизни, миниатюры этой рукописи рассказывают о жизни кочевников, их быте и нравах. Запечатленные в них то идиллические, то будничные эпизоды сливаются в единое, тщательно продуманное повествование. Следование литературному тексту удивительно сочетается здесь с изображением реальной действительности.

В духе традиционного дворцового меджлиса трактованы отдельные сцены в миниатюрах Мирза Али. На одной из них изображено пиршество Хосрова. Тоскующий в разлуке с Ширин Хосров в окружении придворных слушает легендарного певца и музыканта Барбеда. Другая миниатюра изображает Шапура, показывающего Ширин портрет Хосрова. В этих работах Мирза Али предстает как великолепный колорист, мастер сложной композиции и выразительного рисунка. Эти же качества обнаруживаются и в его двойной миниатюре из «Лаваех» Джами, изображающей сцену пиршества (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 297, 298*).

Лучшими иллюстрациями к «Хамсе» являются миниатюры Султан Мухаммеда, творчество которого воплотило важнейшие черты тебризской школы XVI века и обобщило высокие достижения восточной миниатюры. С именем этого одаренного мастера, его многогранным творчеством связана целая эпоха развития миниатюрной живописи. Он был учителем многих известных художников, в том числе своих сыновей — Мирза Али и Мухаммеди, племянника Мир Зейналабдина, руководил иллюстрированием рукописей в дворцовой библиотеке, исполнял эскизы для ковров и художественной ткани. Известный историк Искандер Мунши ставит его в один ряд с Бехзадом, отмечая, что они оба «достигли высот своего благородного искусства и за нежность кисти получили всемирную известность» [55].

Султан Мухаммед был основателем и главой нового направления в развитии миниатюрной живописи XVI века. Вот почему многие исследователи (Ф. Мар-

тин, Э. Кюнель и др.) часто его именем называют тебризскую школу эпохи правления Тахмаспа, а первоклассные произведения неизвестных мастеров относят к школе или стилю Султан Мухаммеда.

Подписных работ Султан Мухаммеда сохранилось немного. Кроме иллюстраций к «Хамсе» из Британского музея («Хосров любуется купающейся Ширин», «Бахрам Гур на львиной охоте» и др.), известны «Дворцовый меджлис Сам Мирзы», «Попойка» из «Дивана» Хафиза (США, Музей Гарвардского университета) и портрет молодого шаха (Стамбул, Музей Топ-Капу). Как художнику разностороннего дарования ему приписывают также, нередко не очень обоснованно, и другие произведения — портреты и жанровые сцены на отдельных листах, иллюстрации к рукописям.

В миниатюре, рассказывающей о первой встрече Хосрова и Ширин *(илл. 301),* художник создал прекрасный образ природы. Причудливые скалы, написанные в золотистых, нежно-сиреневых и зеленоватых тонах, могучий ветвистый платан и цветущие деревья обрамляют голубой водоем с полуобнаженной «розоволикой, как роза» Ширин. Она встревожена ржанием черного, как ночь, коня Шабдиза, который, почуяв постороннего, предупреждает хозяйку. Ширин стыдливо прикрывает длинными черными косами свою наготу, еще не догадываясь о происходящем. Хосров, пересекая на розовом коне луг, неожиданно увидел незнакомку и любуется ее красотой.

Композиция листа отличается простотой и выразительностью. Особенно интересно колористическое решение миниатюры, построенной на гармоничном сочетании ритмично повторяющихся цветовых пятен. Чередование контрастных локальных цветов подчеркивает своеобразие композиции листа, отличающейся диагональным размещением фигур и элементов пейзажа. Преобладающие в миниатюре различные оттенки светлых тонов приведены в гармоничное равновесие. Султан Мухаммед пользуется золотом мало, только в необходимых случаях — при изображении украшений, доспехов, золотой посуды. Когда необходимо создать иллюзию яркого солнечного освещения, знойного дня, он пишет золотом и небо. Его яркий мажорный тон как бы дополняет гармонию нежных ликующих красок, усиливая царящее в миниатюре радостное настроение.

Исключительный интерес представляет иллюстрация к «Дивану» Хафиза, в которой раскрываются новые, совершенно оригинальные черты творчества художника. В многофигурной композиции, воспроизводящей сцену пиршества, художник решает более сложные композиционные и психологические задачи. Бесшабашное веселье охватило всех — стариков и молодых, музыкантов и танцующих, даже ангелов, тоже пьющих и угощающих друг друга. Некоторые исследователи видят в этом эпизоде мистическую аллегорию. Однако, как и стихи поэта, направленные против мистицизма и воспевающие живые человеческие чувства, эта миниатюра воспринимается как изображение реальной сцены. Выразительные позы и жесты пирующих, образы которых наделены определенным психологизмом, отличают их от канонизированных изображений большинства миниатюр. По остроте характеристик и реализму эти образы, трактованные в гротесковом плане, занимают исключительное место в миниатюрной живописи Переднего Востока.

Мастерство художника сказалось и в нескольких неподписанных, но обоснованно приписываемых ему миниатюрах: «Султан Санджар и старуха», «Вознесение пророка» из рукописи «Хамсе» Низами (1539—1543, Лондон, Британский музей), «Охота» — двойная миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джами 1549 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 299—300*), а также в портретах на отдельных листах и других работах. На двойной миниатюре «Охота» художник развернул сложную многоплановую композицию, в которой на фоне скалистых гор и зеленой лужайки изображена сцена охоты с фигурами людей и животных, переданных в стремительном движении.

В портретах молодых принцев образный строй традиционен. В них воплощен установленный канон рафинированной аристократической красоты принцев и вельмож, воспевать которую был призван придворный художник. Об этом красноречиво говорит надпись на приписываемом Султан Мухаммеду портрете молодо-

304. Камал Тебризи. Принц с соколом. Миниатюра 1575 года

го принца: «Провидение, создавшее Юсуфа таким красивым, изобрело и кисть, чтобы написать Ваше прекрасное лицо». Этот канонизированный тип в той или иной мере повторяется в портретах Мир Мусаввира, сына его Мир Сеид Али и других художников, также изображавших придворных.

Оригинальностью решения отличаются миниатюры Мухаммеди — второго сына Султан Мухаммеда. В традиционных лирических и любовно-романтических сценах и сценах пиршества художник следует упрочившимся канонам и иконографическим схемам. Более самобытен он в миниатюрах, отображающих быт народа. Для них характерны обобщенность формы, сдержанность красочной гаммы, скупость изобразительных средств. В них привлекает скорее не декоративность красочных пятен, а изысканность выразительного рисунка и линейного контура (сиях калем). В творчестве художника постепенно развивались реалистические и демократические черты. Среди его рисунков («Танец дервишей», «Пастух, играющий на флейте», «Танец крестьян с лопатами» и др.) лучшим является миниатюра «Сцена сельской жизни» (1578, Париж, Лувр, *илл. 302*), подкупающая простотой композиции, жизненностью, выразительностью образов.

305. Мухаммед Заман Тебризи. Крышка переплета рукописи «Кулият» Алишера **Навои** со штампованным изобразительным декором. XVI в.

Художественные традиции, сформировавшиеся и достигшие своего высшего подъема в творчестве Султан Мухаммеда и художников его школы, в течение многих десятилетий будут воздействовать на искусство даже ведущих тебризских мастеров, получая в их произведениях новое звучание. К последним можно отнести таких талантливых художников конца XVI— начала XVII века, как Сиявуш-бек, Камал Тебризи *(илл. 304)*, Али Рза Тебризи, Велиджан Тебризи и другие.

Ярким представителем искусства этого времени является Садиг-бек Афшар (1533—1609/10 гг.) — художник и поэт, каллиграф и музыкант, теоретик литературы и искусства.

В своем творчестве Садиг-бек умело сочетает традиционный условно-плоскостной метод изображения с объемно-пространственными элементами. Новые черты, связанные с воздействием европейской живописи, наиболее отчетливо прослеживаются в миниатюре, изображающей дервиша-всадника (конец XVI в., Париж, Национальная библиотека, *илл. 303*). Всадник показан крупным планом; предметы дальнего плана — невысокие холмы, скала с замком, поселок — нарисованы в значительно уменьшенном масштабе, в легких, светлых тонах. Все это создает впечатление пространственности и глубины. Планы в миниатюре четко выявлены, и все предметы показаны с одной точки зрения. Изображение замка и других сооружений, напоминающих своим обликом европейскую архитектуру, подтверждает то, что художник был знаком с искусством Запада. Новые черты реализма в работах Садиг-бека представляют большой интерес для изучения влияния европейской живописи на восточную миниатюру.

Садиг-бек Афшар был выразителем новых эстетических принципов и реалистических устремлений. Творчество этого многогранно одаренного мастера и его теоретический трактат о живописи («Ганун-ос-Совар») оказали большое воздействие на дальнейшее развитие миниатюры, в частности миниатюры портретной.

Наряду с крупными дворцовыми художественными мастерскими в Тебризе существовали и небольшие мастерские (кархане). Известный историк начала XVII века Искандер Мунши сообщает, например, что в то время, как знаменитый художник Зейналабдин выполнял заказы принцев и вельмож, его ученики работали в кархане для широкого круга заказчиков.

Таким образом, развитие азербайджанской миниатюры в XIV—XVII веках идет по восходящей линии. В непрерывном процессе освоения и дальнейшего развития традиций как местных, так и других школ азербайджанские художники постепенно вырабатывали новую манеру, новый образный язык. В этот период тебризская школа сформировалась как одна из ведущих школ и сыграла значительную роль в развитии миниатюрной живописи на Ближнем и Среднем Востоке.

Влияние тебризской школы XV—XVI веков прослеживается, например, в иллюстрациях к «Антологии», написанной известным каллиграфом Азхар Тебризи в Шемахе (1468, Лондон, Британский музей), в работах бакинского художника XV века Абдулбаги Бакуйи,

306. Сюжетный ковер из Тебриза. XVI в. Фрагмент

в миниатюрах к «Бустану» (1539) шемахинского художника и каллиграфа Абдуллятифа, в иллюстрациях к «Сулейман-наме» (1557), выполненных художником и каллиграфом Али Ширвани, и других (Стамбул, Музей Топ-Капу).

Феодальные междоусобицы, частые, хотя и временные захваты Азербайджана Турцией, перенесение столицы Сефевидов в Казвин, а в дальнейшем в Исфаган отрицательно сказались на развитии культуры и искусства Азербайджана. Лишенные условий для работы, некоторые мастера переехали в Турцию и Индию, Исфаган или Мешхед. Насильно увезенные или уехавшие в Турцию тебризские художники (Абдулгани, Велиджан, Шах-Кулу и др.) оказали существенное влияние на развитие турецкой миниатюры. Садиг-бек Афшар и Али Рза Тебризи руководили работой дворцовой библиотеки в Казвине и Исфагане. Они оказали воздействие на сложение и развитие миниатюрной живописи этих школ.

Большую роль в формировании могольской миниатюры в Индии сыграл известный азербайджанский художник Мир Сеид Али, долгое время руководивший работой могольских дворцовых мастерских при Хумаюне и Акбаре.

307. Мумин Мухаммед Зарнишан. Щит. XVI в. Деталь

В оформлении рукописной книги важную роль играли также каллиграфы, художники-позолотчики и мастера переплетного дела. Позолотчики не только отделывали орнаментом поля и начальные страницы рукописей, но и украшали их изобразительно-декоративными мотивами. Среди переплетчиков XVI века наиболее известны Касум-бек Тебризи, его ученик Мирза-бек Тебризи, а также сын и ученик последнего Мухаммед Заман Тебризи *(илл. 305)*.

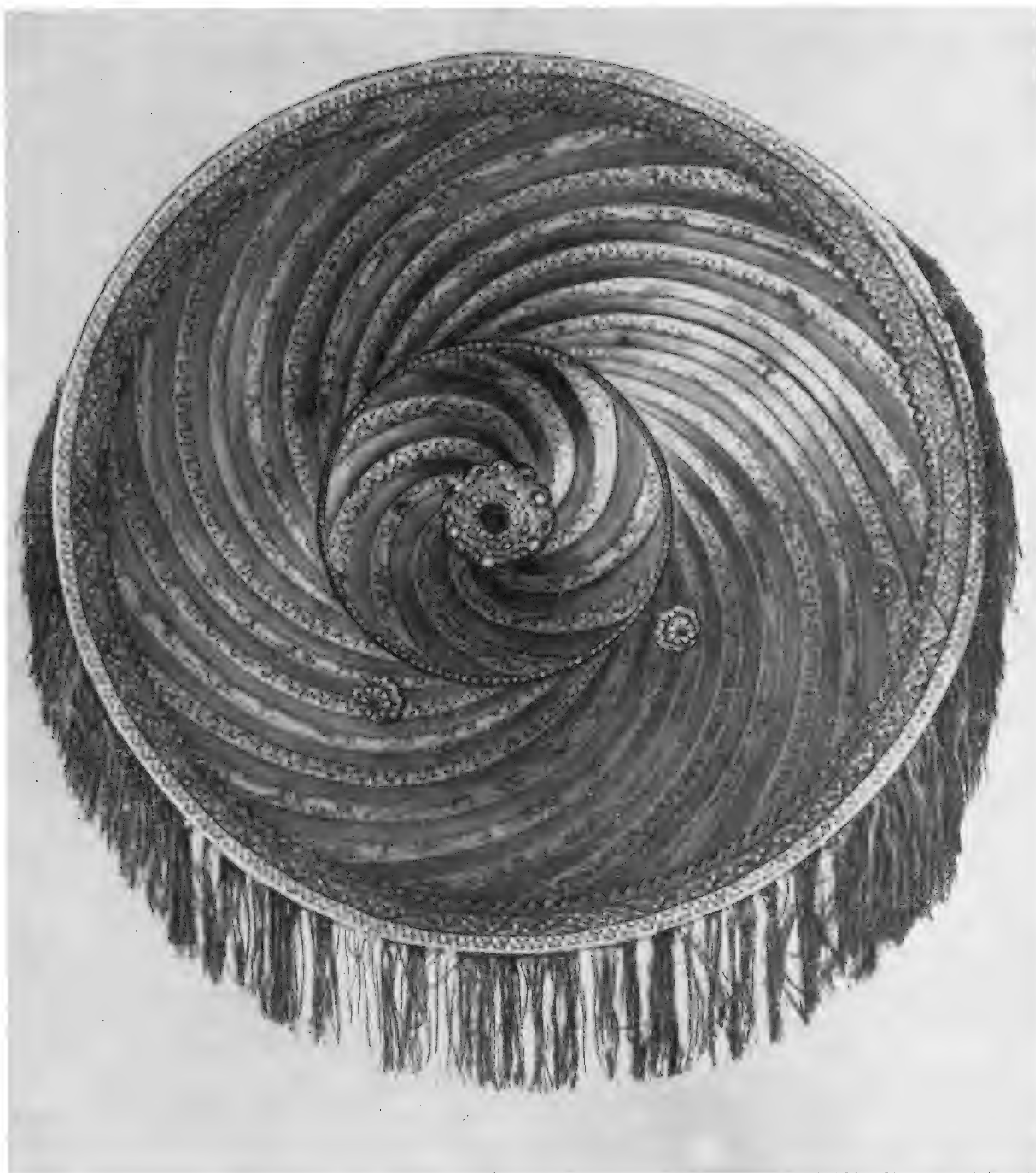
Развитие с конца XIV века городов способствует восстановлению некоторых видов художественных ремесел. Датируемая XIV—XV веками расписная и гравированная керамика из Кабалы, Мингечаура, Баку и других городов, как и находки из Нахичевани, Шабрана и Барды свидетельствуют о том, что художники-керамисты продолжали традиции предыдущих эпох.

Керамические изделия представлены в основном двумя видами блюд и чаш, с изящной формы кольцевой ножкой. Они либо плоские, без борта, либо высокие, с отогнутыми бортами. Стилистически их украшения — полихромная роспись и гравировка по ангобному слою — продолжали традиции высокохудожественных изделий XII—XIII веков. Однако композиция декора и орнаментальные мотивы значительно упростились. Возникает совершенно новый тип убранства — монохромная, часто силуэтная роспись (стилизованный растительный или геометрический орнамент), перекликающаяся с иранским (султанабадским) и среднеазиатским (самаркандским) фаянсами, а также с китайским фарфором. Декор керамики выдержан в стиле, идентичном современному ей изразцовому убранству мавзолеев Барды и Карабаглара.

Расписанная ангобом и ярко расцвеченная бытовая керамика XVI—XVII веков, найденная при раскопках в Баку, украшена несложными узорами. На интенсивно-красном черепке контрастно выделялся узор белого ангоба, покрытый желтоватой глазурью.

Изделия из стекла представлены украшениями и бытовой посудой зеленого, синего и желтого тонов. Обнаруженные в Кабале и Байлакане фрагменты чаш цилиндрической и полушаровидной формы, а также кувшинчики и флаконы слегка декорированы рельефным узором. Особенным изяществом и прекрасно найденными пропорциями отличаются различной формы и величины миниатюрные флакончики с цилиндрическим туловом и узким отогнутым горлом. Большое распространение получили стеклянные круглого сечения гладкие или витые браслеты, различной формы и окраски бусы, а также кольца-перстни.

Интересны изделия из металла художественной чеканки, получившие особое распространение в южных областях Азербайджана. Дошедшие до нас образцы изделий бытового назначения, а также оружия, исполненные азербайджанскими мастерами, наделены специфическими местными чертами. Отметим чашу с именем Юсуф ибн Ахмеда (1319, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Превосходен огромный котел, выполненный тебризским мастером Абдул Азиз ибн Шараф ад-Дином в 1399 году для мечети Ходжа Ахмеда Ясеви в Средней Азии (Ленинград, Гос. Эрмитаж). Особое развитие художественная обработка металла (литье, гравировка и инкрустация) получает в XVI—XVII веках. Растительный и геометрический



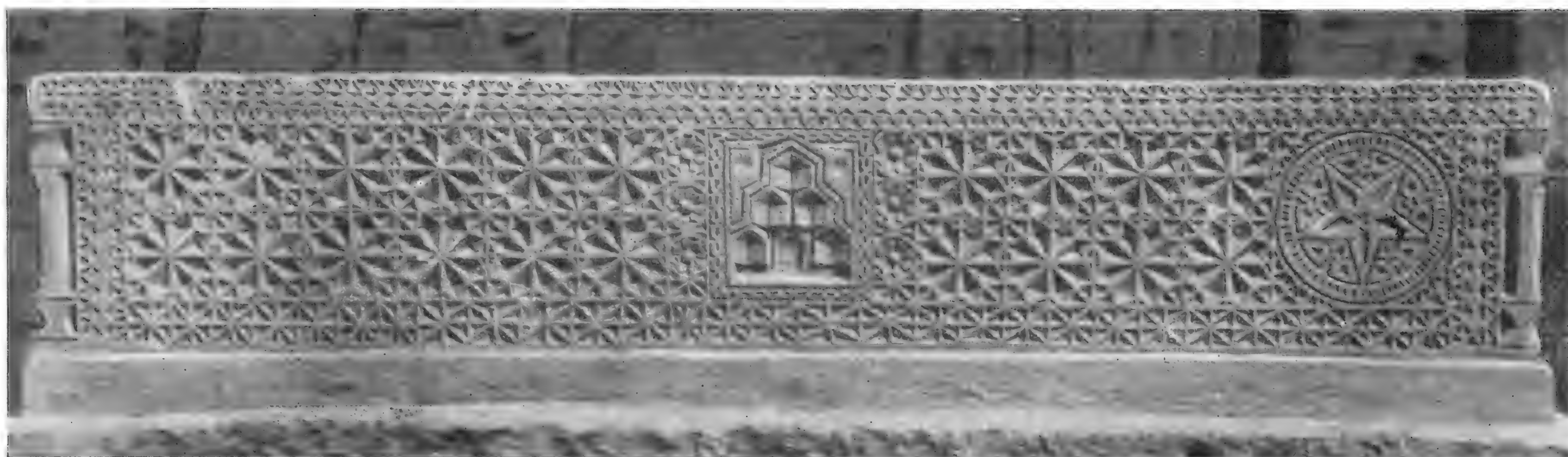
308. Мумин Мухаммед Зарнишан. Щит. XVI в.

орнамент, сочетаясь со сложными сюжетными композициями, украшал главным образом оружие и воинские доспехи.

Интересен щит, изготовленный мастером Мумин Мухаммед Зарнишаном (XVI в., Оружейная палата Московского Кремля, *илл. 307, 308*). Щит украшен художественной резьбой, гравировкой и инкрустирован золотом и драгоценными камнями. В обегающих щит по кругу узких полосах искусно размещены жанровые сцены, близкие по тематике миниатюрам того же времени («Меджнун и Лейли в пустыне» и др.). Сюжетные композиции оплетаются растительным узором, покрывающим всю поверхность щита.

Привлекают яркостью и многообразием декора хранящиеся в Оружейной палате (Москва) шлем и налокотники, инкрустированные тонкими золотыми жгутами. Растительный орнамент сочетается здесь с декоративными надписями. В высоких чеканных гнездах закреплены голубая бирюза и ярко-красный рубин, придающие этим предметам особую красочность. Сохранились и прекрасные образцы ювелирного искусства.

Широкое развитие получает и ковроделие, центрами которого в XVI веке были Тебриз, Ардебиль, Баку, Казах и другие города и населенные пункты страны. Если об азербайджанских коврах XV века мы знаем главным образом по изображениям на картинах европей-



309. Надгробный камень из Баку. XIV в.

ских художников эпохи Ренессанса, то от XVI—XVII веков сохранились образцы этого искусства.

Ворсовые и безворсовые ковры, происходящие из различных районов Азербайджана, отличаются друг от друга во многих отношениях: различны рисунок, цвет, а также плотность, высота ворса и т. д.

Широкое распространение получили и сюжетно-тематические ковры; большинство их производилось в Тебризе *(илл. 306)*. В создании этих ковров принимали участие видные художники-миниатюристы придворных мастерских (Султан Мухаммед, Мир Сеид Али и др.).

Особой популярностью пользовались «охотничьи» ковры (овчулуг), «садовые» ковры (багчылыг), «Четыре времени года» (дорд фесл), а также отдельные изделия под названием «Шейх Сефи», «Шах Аббаси», «Афшан», «Лячек турундж», «Хила-бута» и другие. Изображенные на них сцены, обрамленные орнаментальными узорами, иллюстрировали поэтические произведения Фирдоуси, Хайяма, Низами, Саади, Хафиза. Изготовленный для ардебильской мечети ковер «Шейх Сефи» считается шедевром коврового искусства (Лондон, Музей Виктории и Альберта).

К этому времени относится и выработка шелковых ковров. В их декоративном оформлении применялись золотые и серебряные нити. На дорогих шелковых, бархатных и парчовых художественных тканях бывали вытканы не только отдельные изображения, но и сложные композиции со сценами охоты, войны. Известные в России в XVI веке «кызылбашские» ткани с надписями и сюжетными изображениями использовались для обрядной одежды служителей церквей.

Значительное развитие получила художественная резьба по камню, широко применявшаяся для украшения надгробий. Массивные призматические объемы каменных надгробий «сандуга» покрывали рельефный геометрический или растительный узор, обрамленный надписями почерком «несхи».

Сохранившееся в Баку надгробие XIV века с колонками по углам, многочисленные надгробия XV века в апшеронских селениях Бузовна, Зых, в селении Хазра Куткашенского района, Куба и других являются примерами художественной резьбы, для которой характерна живописная игра светотени *(илл. 309)*.

Резьба по камню получает широкое распространение и в XVI—XVII веках. В убранстве надгробий из некрополя в селении Хазры и в ряде апшеронских сел (Бузовна, Маштага, Нардаран и др.) ощутимы традиции предыдущей эпохи.

Сохранившиеся образцы художественной резьбы по дереву, преимущественно XVII века, свидетельствуют о наличии богатых традиций в этой области. Это вырезанные из целого куска дерева подставки для книг (рахиль), а также изготовленные из небольших брусков кафедры (минбары) мечетей.

Уникален по форме и художественному оформлению трон с подставкой Исмаила I (Стамбул, Музей Топ-Капу). Овальной формы, с низкой спинкой и фигурными ножками, трон украшен филигранно исполненными орнаментальными мотивами с инкрустацией из слоновой кости и драгоценных камней.

В наборной технике изготовлены кафедры мечетей селения Хазры Кусарского района и Ганджи (XVII в.). Боковые ажурные стены (шебеке) ступенчатых кафедр выполнены из многогранников, звезд и других элементов декора. Подобным же образом украшено надгробие Шейха Джунейда в селении Хазры (XVI в.).

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Развитие феодальной художественной культуры на Среднем Востоке было прервано в начале XIII столетия нашествием орд Чингисхана. Лишь к середине XIII века жизнь начинает теплиться на пепелищах разоренных стран, хотя понадобилось еще немало десятилетий, чтобы преодолеть всеобщую разруху.

Средняя Азия входит в эту пору в состав удельных владений потомков Чингисхана — Северный Туркестан и весь Мавераннахр принадлежат Джагатаидам, Хорезм — Джучидам, Хорасан — Хулагуидам. Но уже на грани XIII—XIV веков монгольские ханы, пытаясь несколько нормализовать общее состояние своих владений, осуществляют решительные экономические реформы и идут на сближение с местной знатью и мусульманским духовенством, отражением чего явилось принятие монголами ислама.

В XIV веке намечается постепенное и неуклонное восстановление заброшенных земледельческих оазисов, покинутых городов, торговли и ремесла. Соперничество, борьба за власть, неутихающие междоусобицы внутри обширных монгольских кланов приводят к ослаблению ханской власти. То там то здесь вспыхивают народные антимонгольские движения, но вместе с тем все более нарастают захватнические притязания крупных местных феодалов.

В 1365 году, залив потоками крови народно-освободительное движение горожан Самарканда, начинает свою политическую карьеру Тимур. Вслед за захватом Мавераннахра он расширяет свои владения походами на Дешти-Кипчак, Хорезм, Закавказье, Русь, Иран, Ирак, Сирию, Индию, Турцию, создав к началу XV столетия огромную державу, границы которой простирались от Средиземного моря до Инда. Централизация власти сопровождалась расширением дипломатических сношений с самыми отдаленными странами (вплоть до Испании), ростом международной торговли, подъемом городского ремесла, развитием литературы и наук, архитектуры и прикладных искусств. Столица империи Самарканд, «сияющая точка земного шара», по выражению современников, становится средоточием культурных сил. По мере завоевания все новых стран Тимур не ограничивается захватом одних лишь материальных ценностей, он вывозит в Мавераннахр выдающихся ученых и поэтов, опытных архитекторов и искусных ремесленников, прославленных художников и каллиграфов. На основе их совместных творческих усилий в искусстве этой поры слагается новый стиль, который синтезирует достижения художественной культуры народов Среднего Востока и знаменует собой новый этап ее развития.

После смерти Тимура (1405) правителем Средней Азии вплоть до 1447 года номинально был его сын Шахрух, резиденция которого находилась в Герате. Но фактически империя уже распадается на ряд уделов, во главе которых стоят тимуридские царевичи. Власть в Мавераннахре в это время принадлежит Улугбеку, чье сорокалетнее правление (1409—1449) отмечено дальнейшим расцветом культуры и науки — особенно математики и астрономии. Самарканд по-прежнему остается центром развития зодчества и прикладных искусств, несмотря на то что после смерти Тимура его покидают многие мастера, насильственно пригнанные сюда из разных стран. Во второй половине XV века наступает упадок в культурной жизни Средней Азии. Однако и в эту неблагоприятную пору творческая деятельность, особенно в области архитектуры, продолжается.

В начале монгольской эпохи строительство почти замирает. Лишь к середине XIII века появляется несколько сооружений, воздвигнутых по распоряжению Чингизидов и их придворного окружения. Типична для этой группы памятников буддийская кумирня, остатки которой раскрыты археологами в средневековом Мерве, свидетельствует об эклектическом соединении в архитектуре дальневосточных и местных хорасанских приемов. Стены кумирни имели характерную для среднеазиатского декора облицовку из плит трехцветной майолики с геометрическим узором-гирихом, построенным на пересекающихся восьмигранниках. Тона майолики — белый, лилово-синий, голубой несколько мутны, технология их изготовления еще невысока, но знаменателен самый факт появления полихромных изразцов в архитектурном декоре этой буддийской постройки, возникшей на почве Средней Азии.

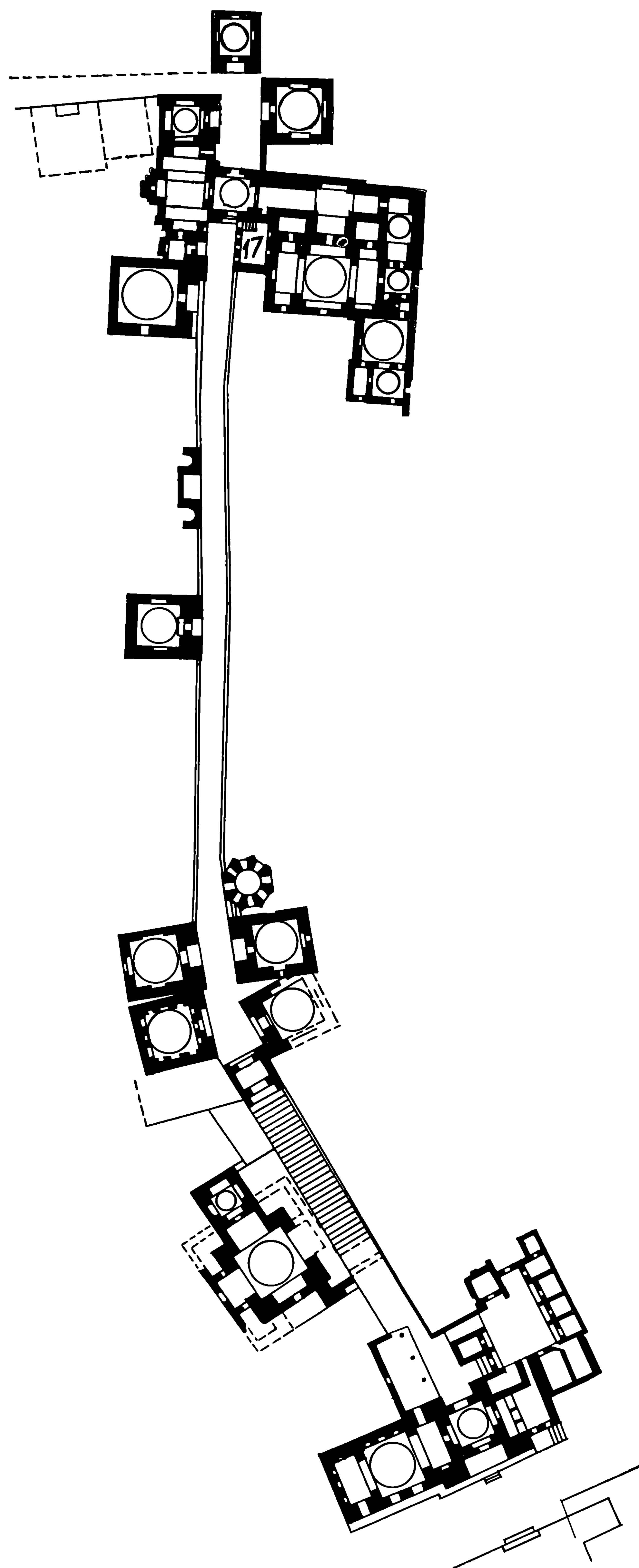
Восточные историки сообщают, что в эту же пору наместником Джагатаидов в Бухаре — крупным мест-

ным феодалом Масуд-беком было воздвигнуто медресе Масудийе и что здесь же было сооружено другое медресе Ханумийе. Судя по тому, что в каждом из них одновременно обучалось до тысячи студентов, можно сделать вывод, что это были весьма значительные здания. Создателями же их являлись бухарские строители, еще сохранявшие в своем творчестве блестящие архитектурные традиции домонгольской Бухары.

Для среднеазиатской архитектуры конца XIII—XIV веков характерно неуклонное развитие строительной техники и декора. По дошедшим до нас памятникам монументального зодчества можно проследить последовательное совершенствование сводчато-купольных систем. Одна из главных технических проблем — переход от стен квадратного в плане помещения к кольцевой кладке купола — получает несколько решений. Иногда это традиционный среднеазиатский тромп в форме сомкнутого полусвода, иногда — консольные паруса перспективного или ячеистого вида, которые затем превращаются в пространственный сталактитовый парус. А в северотуркестанских областях и в Хорезме видное место занимают появившиеся еще в домонгольское время двойные купола со сферической внутренней и шатровой наружной оболочкой.

В области технологии строительных материалов особых успехов достигает искусство изготовления архитектурно-керамических облицовок. Если появление глазурованных изразцов наблюдается уже в постройках XII столетия, то подлинного торжества полихромный декор достигает лишь в рассматриваемый период. Бурному развитию монументальной архитектуры сопутствуют технологические и художественные поиски разнообразных видов цветного изразца. Синие и голубые резные фигурные кирпичики; цветные глазурованные кирпичи — голубого, синего, белого цвета; резная терракота — с частичной и со сплошной поливой, то однотонной, то трехцветной; майолики — вначале трехцветные, в сочетании тех же трех цветов, то имитирующие фигурные кирпичные кладки, то образующие целостные геометрические узоры; майолики многоцветные, с введением ярко-синей, голубой, белой, желтой, черной подглазурных красок, плотных надглазурных ангобных красок вторичного обжига — красной, белой, желтой и даже надглазурной позолоты, нанесенной холодным способом; появившиеся в 60-х годах XIV века наборные резные мозаики (наиболее совершенный по своим художественным свойствам, яркости и чистоте разнообразных тонов вид облицовок, хотя чрезвычайно трудоемкий по технологии и дорогой, ибо все узорообразующие элементы мастера выпиливали по отдельности и подбирали затем в надлежащий орнаментальный мотив) — таков лишь самый общий перечень достижений среднеазиатской архитектурно-керамической технологии в XIV столетии. К этому следует добавить также возросшее искусство декоративной обработки дерева, которое широко используется как в архитектуре парадных зданий, например для колонн и балочных перекрытий мечетей и дворцов, так и в массовом народном зодчестве.

По мере возрождения городов в них сооружаются жилые дома и рыночные здания, на торговых путях появляются караван-сараи и мосты. Историки XIV века упоминают дворец монгольского хана Кепека (1318—1326) в Карши и дворец Кутлуг-Тимура



310. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде. План

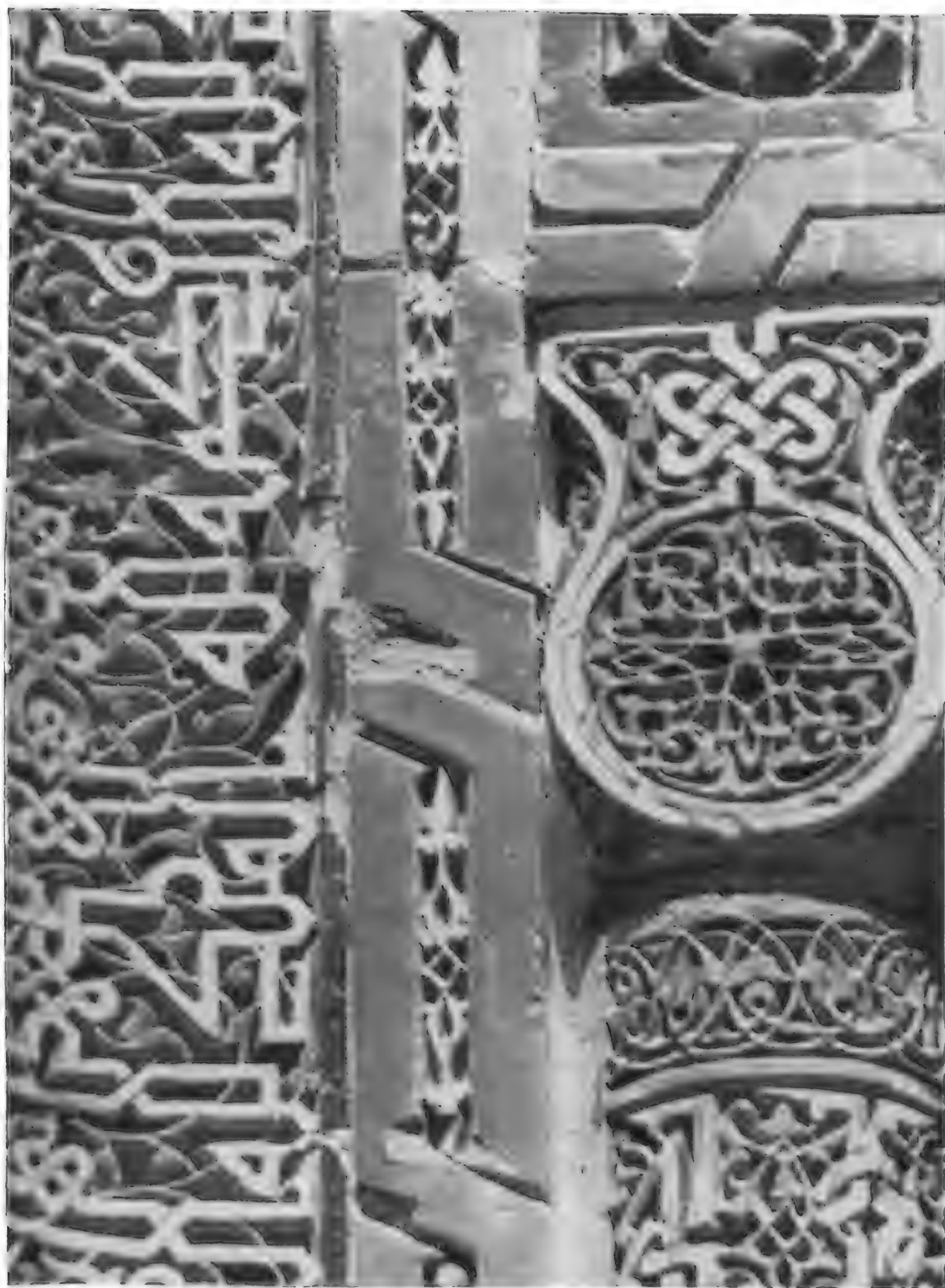
311. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде. XIV—XV вв. Вид с юга

(1321—1335) в Ургенче. По сведениям географа Ибн Баттуты ургенчский дворец был деревянным и включал множество покоев и две приемные комнаты (михманханы), украшенные разноцветными тканями. В доме одного из местных вельмож он обратил внимание на украшенную коврами и тканями михманхану. Ее стены были оформлены многочисленными нишками (не трудно угадать в них столь традиционные в среднеазиатском народном жилище «касамоны»), заполненными драгоценными сосудами, «ибо таков обычай жителей этой страны».

Среди немногочисленных построек гражданской архитектуры заслуживают упоминания караван-сараи, руины которых были обнаружены археологами на древних караванных путях в Западном Туркменистане и в Каракалпакии. Таков караван-сарай Талайханата, возникший еще в домонгольские времена, но капитально перестроенный в XIV столетии. Он включал квадратный двор, в который были обращены арочные ниши расположенных по его периметру худжр.

Богатому городскому караван-сараю принадлежал, по-видимому, дошедший до нас в руинах монументальный портал на городище средневекового Ургенча (Куня-Ургенч). Здесь находит свое развитие определившаяся уже в предмонгольском строительстве традиционная композиция парадного входа со стрельчатой аркой в обрамлении нескольких узких и широких прямоугольных рам. Теплая по цвету фактура подшлифованного строительного кирпича оживлена в портале введением поливных резных кирпичиков — «бантиков», в декор включены и майолики с цветным узором.

Расцвет Хорезма и особенно столичного Ургенча в XIV веке был обусловлен исключительно выгодным местоположением на главном в ту пору торговом пути, соединявшем Восточную Европу со странами Азии. В правление Кутлуг-Тимура это был, по словам Ибн Баттуты, «самый большой из турецких городов, самый значительный и красивый, у него красивые базары и широкие улицы, и многочисленные постройки». Среди монументальных сооружений особенно выделялись соборная мечеть Тюрябек-Ханым, жены Кутлуг-Тимура, а также две ханаки — Наджм ад-Дин Кубра и Джелал ад-Дин Самарканди и купольный мавзолей Абул-Касым аз-Замахшари.



312. Мавзолей Ходжа Ахмада в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в. Деталь резной облицовки

Зданию соборной мечети принадлежал, по-видимому, доныне возвышающийся на городище Куня-Ургенча стройный минарет. В надписи на нем упомянуты имена Кутлуг-Тимура и золотоордынского правителя Узбек-хана. Огромная 62-метровая вертикаль этой башни (куня-ургенчский минарет — один из самых высоких на Среднем Востоке) имеет сильное утонение круглого ствола. Его кирпичную фактуру оживляют резные «бантики» и членящие поверхность горизонтальные пояски. Вверху располагалась площадка для муэдзина, вероятно, некогда огороженная сквозным фонарем, над которым вздымалось второе звено, возможно, увенчанное сталактитовым венцом. Композиционно ургенчский памятник повторяет форму среднеазиатских минаретов домонгольских времен, но превосходит их по высоте. Для придания стволу большей устойчивости изменен и общий силуэт, приобретающий здесь почти конусовидное очертание.

Время сохранило до наших дней ограниченное число архитектурных памятников XIV века, в основном мавзолеев. Тем не менее они достаточно полно представляют ведущие архитектурные тенденции эпохи, позволяя современным исследователям говорить о существовании нескольких крупных среднеазиатских архитектурных школ.

С XIV века важной чертой мемориальной архитектуры становится принцип комплексной или ансамблевой застройки. Иногда создавалось целостное, сложное в плане архитектурное сооружение, включающее, помимо собственно усыпальницы (гурхана), также комнату поминовений (зиаратхана), нередко мечеть, зал для радений дервишей, группу подсобных помещений. Иногда то был ансамбль одиночных портально-купольных мавзолеев, подчиненных общей планировочной идее. Так, группа портально-купольных мавзолеев Кок-Гумбез на северо-западной окраине Мервского оазиса вытянута вдоль единой «красной линии» большого родового кладбища. Большим мемориальным ансамблем является Шахи-Зинда в Самарканде, возникший еще в XI—XII веках. Пришедший в упадок после монгольского завоевания, он, начиная с XIV века, застраивается новой группой мавзолеев, скомпонованных уже по иному принципу: усыпальницы высятся напротив друг друга, вдоль русла узкой дорожки, ведущей от входного портала к главной святыне — месту мнимого захоронения сподвижника и родственника пророка Мухаммеда — Кусам ибн Аббаса *(илл. 310, 311)*.

Мавзолеи Мавераннахра и Северного Хорасана нередко развивают традиционный, сложившийся еще в предшествующие времена тип одиночной усыпальницы: кубовидный объем, перекрытый сфероконическим куполом, портальный вход со сводчатой нишей в обрамлении прямоугольных рам. Для интерьера характерны четкие архитектурные членения: четверик стен, восьмигранник парусов, купольная скуфья. Усыпальницы Кок-Гумбеза и особенно Шахи-Зинды дают многочисленные варианты этой темы. Следуя единой объемно-пространственной композиции, ни одна из них не повторяет другую. Впечатление разнообразия достигается изменением пропорций, вариациями объемов, неистощимой фантазией в узоропостроениях орнаментального декора.

Достаточно сравнить между собой «голубые мавзолеи» Шахи-Зинды (названы так за преобладание в их изразцовом декоре бирюзово-голубых тонов): безымянный мавзолей (1360/61), стоящий рядом с ним мавзолей Ходжа Ахмада работы мастера Фахри-Али *(илл. 312, 313)*, мавзолей Шади-Мульк (1373, *илл. 314, 315*), в создании которого участвовали мастера Бреддин, Шамсуддин и Зайнуддин Бухари, соседний с ним мавзолей Амир-заде (1386) и воздвигнутый напротив мавзолей Туглу-Текин. При единстве объемно-пространственной схемы среднеазиатские зодчие вносят в нее большое разнообразие, видоизменяя архитектурные формы и детали. Так, купольная скуфья мавзолея Шади-Мульк оформлена круглыми в сечении гофрами, мавзолея Амир-заде — гранеными гофрами, а в других постройках этого типа — скуфья гладкой кладки.

Неистощимая фантазия мастеров-орнаменталистов особенно проявляется в изразцовом декоре. Используя преимущественно резную неполивную терракоту, они придают бесконечное разнообразие узорам стилизованно-растительного и эпиграфического, в меньшей мере геометрического характера. Но вся эта богатая узорность подчинена архитектонике плоскостей и криволинейных поверхностей, системе осей, направлению главных архитектурных линий. Широкие и узкие полосы, П-образными рамами охватывающие арку портала, также сплошь украшены узорами; сталактиты, запол-

313. Мавзолей Ходжа Ахмада в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в. Деталь портала

314. Мавзолей Шади-Мульк в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1373 г. Резное панно

няющие портальные ниши и паруса,— это сложные криволинейные блоки, каждый из которых покрыт композиционно завершенным орнаментом; на панелях интерьеров — крупные геометрические фигуры, на чаше куполов — узоры, то имитирующие конструктивные гурты, то образующие крупный гирих с богатым орнаментальным заполнением внутри его больших членений.

Две безымянные усыпальницы из средней группы Шахи-Зинды развивают те же архитектурные приемы, что и «голубые мавзолеи», но совершенно отличны от них своим архитектурным убранством. Одна из них, сохранившая имя мастера Али Несефи (т. е. уроженца города Несефа, ныне Карши), облицована снаружи и в интерьере многоцветными майоликами с сине-бело-голубыми подглазурными и с желтыми и светло-зелеными надглазурными росписями. В другой преобладает фиолетово-синяя майолика с надглазурной росписью твореным золотом. Различная красочная тональность создает в каждом из этих памятников своеобразный живописный эффект — цвет выступает здесь важным элементом общего художественного строя большого архитектурного ансамбля.

Важно подчеркнуть, что мавзолеи XIV века, прекрасные каждый в отдельности, предстают в Шахи-Зинде прежде всего как элементы формировавшегося на протяжении многих десятилетий крупного архитектурного ансамбля. Варьируя в отдельно стоящих мавзолеях старую архитектурную тему одиночной портально-купольной усыпальницы, строители Мавераннахра заметно усложняют их план и объемно-пространственную композицию. Так, возле древней усыпальницы Кусам ибн Аббаса с прекрасным майоликовым надгробием, установленным в XIV столетии *(илл. 316)*, в 1334 году возводится комната поминовений (зиарат-хана). Стены ее покрыты богатой орнаментальной росписью. Облицовки из резной поливной керамики и трехцветной перегородчатой майолики, с преобладанием интенсивно-голубого цвета, сложнорастительных и эпиграфических орнаментов, заполняют восьмигранник парусов, сталактитовую разработку их пазух и овальную чашу купола, декоративно разбитую восемью гуртами, которые в замке образуют звезду.

Тенденция к усложнению мемориальных сооружений отчетливо выступает в мавзолее Сейфеддина Бохарзи в Бухаре. Весь архитектурный строй этого мавзолея отмечен чертами новизны. Для его внешней композиции характерно нарастание по главной оси трех основных объемов — двух куполов, большого и малого, и параллелепипеда пештака. Архитектурного декора нет (возможно, он отсутствовал или был позднее утрачен), но здание и без него впечатляет монументальностью объемов и четкостью пропорций.

Рядом, как бы «в ногах» у могилы почитаемого шейха, но не на оси ее, а с отступом направо, высится мавзолей Буян-Кули-хана (1358). Масштабно он подчеркнуто скромен, невелик, но его архитектурное решение свидетельствует о большой зрелости архитектурной мысли. В плане это двухкомнатная усыпальница, снабженная потайным обводным коридором. Во внешней композиции мавзолея Буян-Кули-хана достигнута цельность объемных элементов. Главный фасад акцентирован уступчатым возвышением плоского портала *(илл. 317)*, его членения связаны с прилежащими стенами боковых фасадов. Единство внешнего и внутреннего декора завершает гармонию архитектурного облика мавзолея. Здесь применена разная поливная терракота исключительного узорного богатства, при помощи которой зодчий умело выделяет главные архитектурные детали. Облицовки входного портала сложнее по рисунку, более насыщены узором и цветом, чем боковые стенки, таким же образом выделены тимпаны портальной арки и ее щипец, а в интерьере — сталактитовые элементы и чаша купола.

Тенденция к развитию плана и объемно-пространственной композиции наблюдается также в архитектуре мавзолея Мухаммед-Бошаро в Горном Таджикистане (1342/43). В центре его квадратный зал, перекрытый просторным куполом, на осях стен — глубокие ниши, в углах — подсобные комнаты — худжры; по обе стороны зала расположены добавочные (быть может, построенные не одновременно с ним) продолговатые помещения. Главный фасад выделен пештаком, некогда сплошь облицованным плитами резной поливной терракоты. При общем сходстве его архитектоники

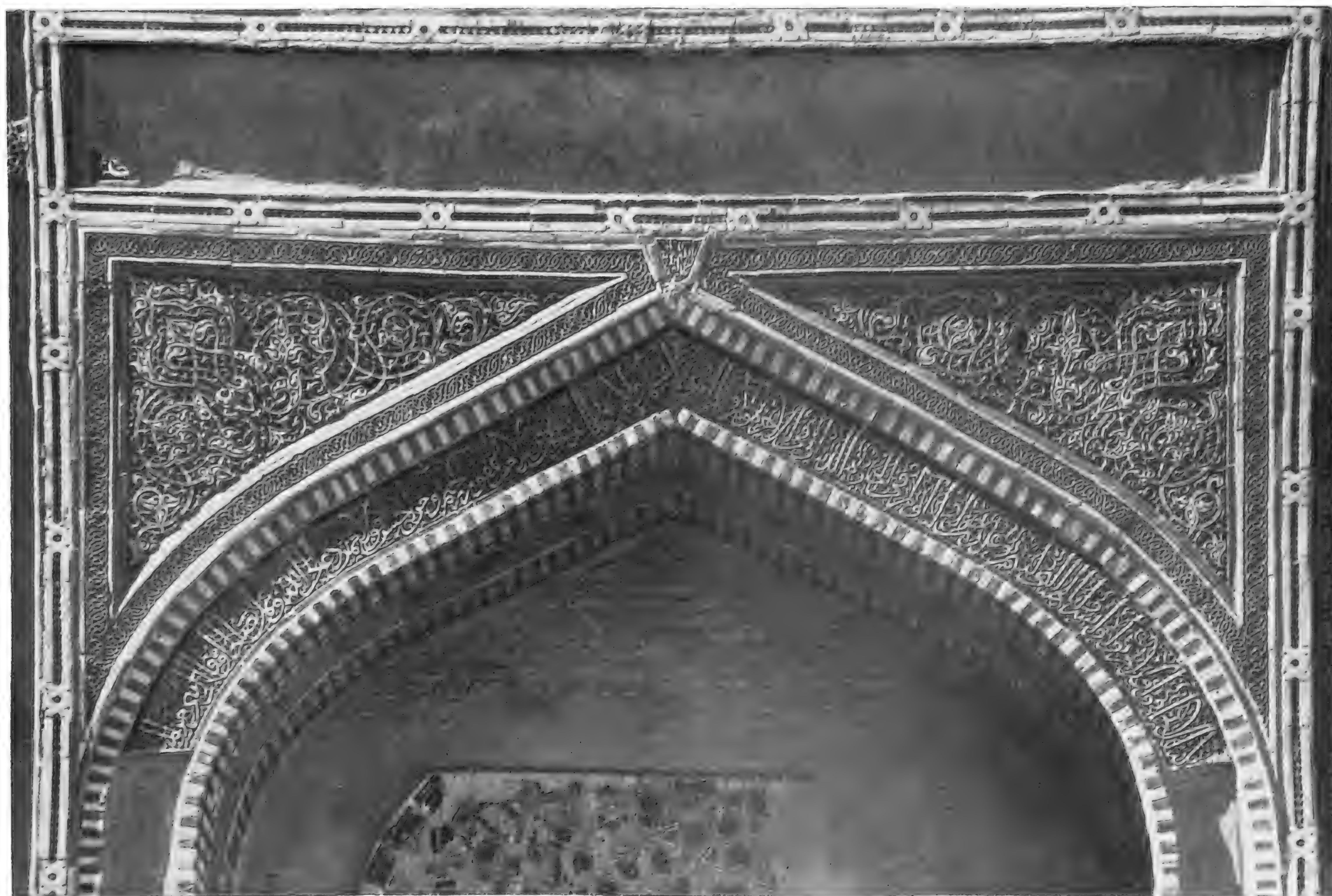
315. Мавзолей Шади-Мульк в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1373 г. Деталь портала

с порталами иных, близких по времени построек Мавераннахра, он привлекает внимание оригинальностью архитектурных форм и декоративных деталей. Особенно своеобразны формы колонок под архивольтами арок, а также мотивы некоторых керамических облицовок.

Усложнение архитектурной типологии мавзолейных сооружений особенно отчетливо выражено в постройках Хорезма XIV века. Здесь лишь изредка возводятся одиночные однокупольные здания. К ним относится, например, мавзолей Сеид Аллауддина в Хиве, в интерьере которого привлекает внимание характерная система многорядных консольно-сталактитовых парусов, а также роскошный намогильник (сагана), облицованный майоликами ярчайших синих и голубых по преимуществу цветов. Попутно стоит отметить, что среднеазиатские намогильники XIV века — Сеид Аллауддина в Хиве, Наджм ад-Дин-Кубра в Куня-Ургенче, Кусам ибн Аббаса в Шахи-Зинде и недавно открытый там же безымянный намогильник являют собой шедевры искусства среднеазиатских гончаров, которые почти соперничают с ювелирами тонкостью узоропостроений, пышностью растительного орнамента, глубиною сапфировых и бирюзовых цветов, сверканием позолоты.

Большинство хорезмских мавзолеев сочетают различные функции: нередко это и усыпальница, и ханака — странноприимный дом для приходивших издалека дервишей и паломников. В числе таких сооружений и упоминаемая Ибн Баттутой ханака — мавзолей шейха Наджм ад-Дина в Ургенче *(илл. 318)*. Здание включает четыре купольных помещения. Самое значительное из них — собственно усыпальница, расположенная по главной оси. Этой планировке соответствует пространственное решение: нарастание вверх четырех куполов и развитие по горизонтали главного фасада, выделенного центральным порталом. Архитектурные членения портала создаются многократным П-образным обрамлением его стрельчатого свода, декоративная выразительность достигается контрастом между сплошным заполнением портала майоликовыми плитками и кирпичной гладью прилежащих стен. В орна-

316 Надгробие Кусам ибн Аббаса. Мавзолей Кусам ибн Аббаса в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в.



317. Мавзолей Буян-Кули-хана в Бухаре. Деталь портала. XIV в.

ментации преобладают растительные мотивы — куст с отходящими от него побегами и пышными лотосовидными цветками, спиралевидные сплетения побегов и листвы, а также надписи, исполненные гибким почерком «дивани».

Иное композиционное решение найдено в мавзолее Шейх-Мухтар-Вали в селении Остана Хивинского района, который включает усыпальницу, два молитвенных зала — большой и малый, группу смежных помещений погребального и подсобного характера. Композиция развита не в поперечном, как в мавзолее Наджм ад-Дин Кубра, а в продольно-осевом направлении. Внешний облик комплекса формирует группа больших и малых куполов; их объемы постепенно нарастают к большому куполу главного молитвенного зала. В интерьерах подкупает воздушная легкость купольных оболочек, опирающихся на систему ячеистых и перспективных парусов. Здание лишено какого-либо архитектурного декора. Простота и ясность композиционного построения определяют выразительность его силуэта.

Архитектурная тема парадной усыпальницы получает наиболее торжественное выражение в здании мавзолея, сохранившегося на городище Куня-Ургенч *(илл. 319)*. Предания связывают этот памятник с именем царицы Тюрябек-Ханым, поэтому его датировали 30-ми годами XIV века. В действительности мавзолей был возведен в 60-х — 70-х годах для могущественной ургенчской династии Суфи.

Композиция мавзолея сложна и необычна. Стройный пештак со скошенными кладками боковых граней включает узкую арку и обрамлен тремя П-образными рамами. За ним располагается трехкомнатный, покрытый небольшими куполками вестибюль. Далее следует зиаратхана, двенадцатигранная снаружи и шестигранная внутри; ее стройные грани оформлены нишками. Перекрытие зиаратханы несколько необычно: над оболочкой внутреннего стрельчатого купола высился конический шатер (ныне почти утраченный). Общую композицию замыкает небольшая, квадратная в плане, увенчанная сфероконическим куполом гурхана, под которой расположен склеп.

При сравнительно некрупных размерах мавзолей Суфи производит впечатление чрезвычайной монументальности. В его композиции доминирует устремленность вверх, которая достигается с помощью удлинен-

318. Мавзолей Наджм ад-Дин-Кубра в Куня-Ургенче. XIV в. (на заднем плане)

ных пропорций портала, узких граней зиаратханы, стройного силуэта главного купола. В архитектурной разбивке здания господствует мотив кирпичных обрамлений — рам, которые очерчивают портальный свод, грани зиаратханы, декоративные панно подкупольного барабана. Внутри зиаратхана представляет собой шестигранную призму, над ней расположен двенадцатигранник заполненных сталактитами парусов, еще выше — двадцать четыре грани аркатуры и чаша купола.

Внутренний купол мавзолея Суфи не знает себе равных во всей восточной архитектуре *(илл. 320)*. Он сплошь покрыт мозаичной облицовкой — сложный гирих образует причудливую систему звезд и многогранников, насыщенных богатым растительным орнаментом. Цвета мозаик — синий, голубой, белый, зеленый, черный, золотисто-желтый, но в общем колорите преобладает насыщенный сапфирово-синий тон. Колористическая интенсивность изразцовых облицовок нарастает снизу вверх — от скромных вкраплений цвета в обрамлениях портала, на внешних и внутренних гранях центрального объема к цветовым ударам в тимпанах арок и софитах ниш и, наконец, к сплошному цветонасыщению купольной скуфьи.

Мавзолей Суфи знаменует формирование нового стиля в архитектуре Средней Азии, который получит свое дальнейшее развитие в монументальном зодчестве тимуридского Самарканда и Герата.

Предгорья и степи современной Киргизии и Казахстана — в прошлом традиционные области обитания кочевников — также сохранили несколько мавзолеев, относящихся к XIII—XIV векам. Для этих районов монгольское завоевание не явилось столь страшной катастрофой, как для областей больших оседлоземледельческих культур. Движение монгольских орд лишь втягивало в свой поток обитателей легкоразборных юрт, весь быт которых был связан с постоянными перекочевками. Но было в этом быту и нечто остававшееся незыблемым, постоянным — родовые кладбища, на которых за оградками возвышались мавзолеи знати и тянулись многочисленные холмы безымянных могил. После принятия ислама сооружение мавзолеев практиковалось и монгольской верхушкой. В сравнении с усыпальницами Хорезма и Мавераннахра эти сооружения довольно архаичны. Мавзолеи Сарлы-Там (1228), Джучи-хана (XIV в.), Гумбез Манаса (1334) следуют традиционному портально-купольному типу мавзолея, определившемуся к концу X столетия.

Так называемый Гумбез Манаса в долине Таласа *(илл. 321)* имеет оригинальный рубчатый купол на таком же гофрированном барабане, его углы фланкированы колоннами с разнообразными наборами фигурных поясков, а плитки безглазурной терракоты на портале покрыты резными орнаментами, в которых отчетливо видны мотивы, почерпнутые из узоров кошм и кожаных аппликаций, типичных для искусства кочевников. Созданный в северных районах среднеазиатского мира, Гумбез Манаса явно отражает художественные вкусы местной среды.

Художественные поиски в XIII—XIV веках, как и в домонгольское время, ведутся главным образом в сфере декоративной орнаментики. Помимо введения полихромии, происходят изменения в самой орнаментации: если ранее господствовал геометрический узор — гирих, которому были подчинены растительные и эпиграфические мотивы, то отныне преобладают растительные и цветочные мотивы. В надписях арабской вязью строгость «куфи» и плавность «несхи» сменяются вычурностью почерка «дивани». Мотивы растительного орнамента господствуют на изразцах, в резьбе по дереву, в настенных росписях. Характерны в этом отношении остатки стенописи в зиаратхане Кусам ибн Аббаса (1334), открытые под слоями поздних штукатурок. Здесь прорисованы гибкие побеги, завершенные то пышными цветами, то вычурной листвой, они образуют замысловатые сплетения и «узлы счастья», среди которых размещены медальоны. Роспись исполнена в свободной манере, тонкими кистями; преобладают красный, синий, белый цвета в сочетании с оттенками разнообразных красок. Здесь явно ощутимо влияние тканевых или шитых узоров — мотивы художественного текстиля свободно перенесены в роспись стен.

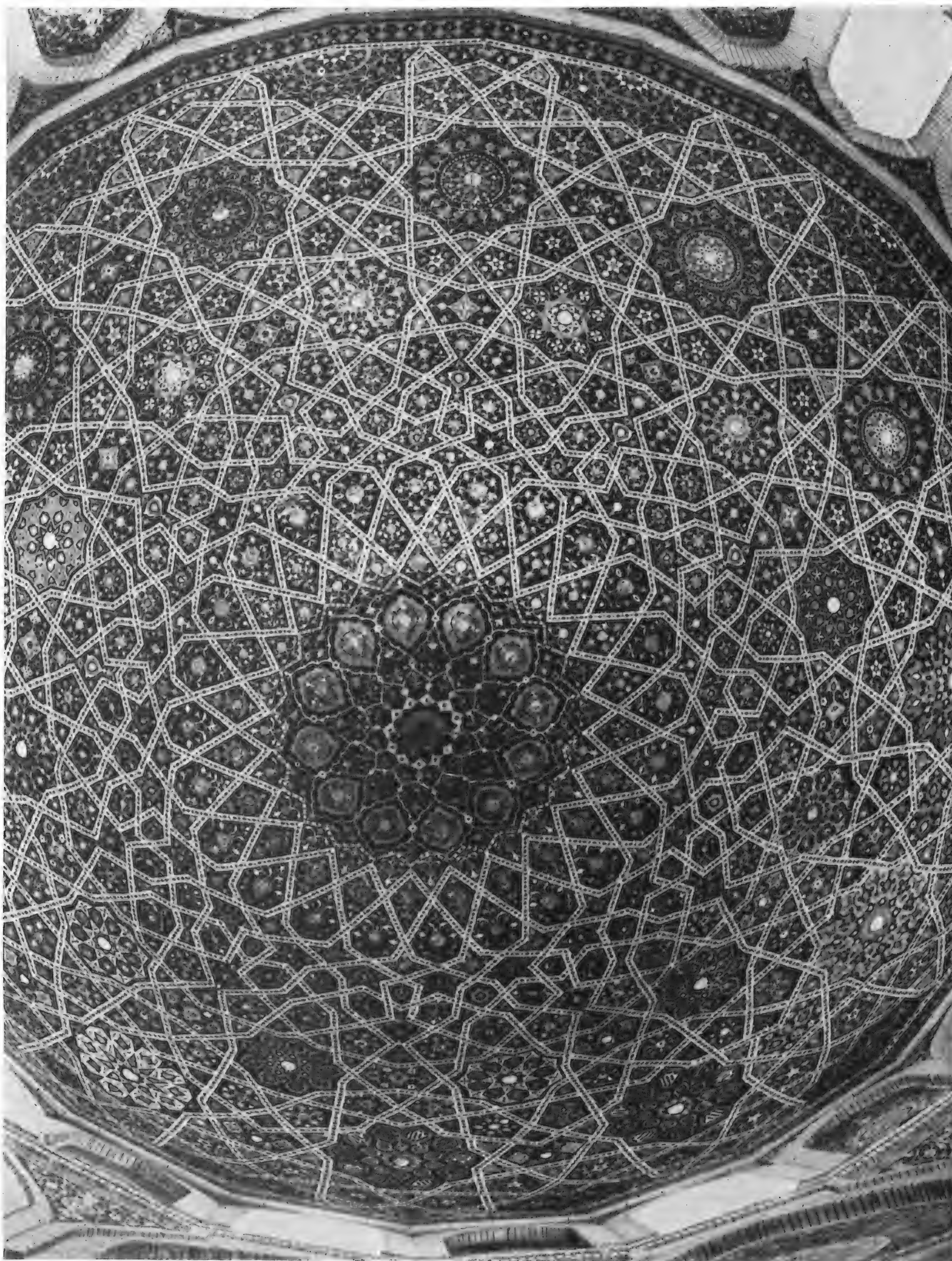
Ткацкие изделия той поры не дошли до наших дней. Однако сохранились свидетельства о высоком искусстве ковроделия в Средней Азии, особенно распространенного в туркменской среде. Уже в записках Марко Поло (XIII в.), который включал в понятие «Турция» земли коренного обитания туркмен, говорится: «Выделываются тут, знайте, самые тонкие и красивые в свете ковры». В домах Ургенча географа Ибн Баттуту поразили богатые ковры, входившие в убранство жилых покоев. А в картинах итальянских мастеров XIV века встречаются изображения ковров традиционно-туркменского типа с их строгим геометрическим узором и благородством глубоких красных тонов; по-видимому, в эту пору они уже стали проникать в Европу вместе с другими предметами роскоши.

Возрождается искусство гончаров, пережившее на первых порах после монголо-татарского нашествия резкий упадок. В керамике Мавераннахра и Хорасана преобладают росписи черной краской под белой и голубой глазурью, с несложной орнаментацией из разных растительных завитков и точек; иногда на дно чаш и блюд наносится проникший, по-видимому, из Китая символический мотив гибких, силуэтно изображенных рыбок, устремленных к центру, который в конечном счете преобразуется в условную вихревую розетку.

Наивысшие достижения в области бытовой керамики принадлежат в эту пору знаменитым мастерам Хорезма, а также выходцам из этого города, работавшим в Северо-Западном Казахстане и далее в золотоордынских центрах (Сарай-Берке, Сарайчик и др.). Лучшие образцы сосудов изготовлялись не на глинофаянсовом, а на силикатном черепке (кашин). Белая в изломе, пористая основа силикатного черепка отлично впитывает краски и поливу,— отсюда глубина тонов и яркие отблески глазури. В росписях доминируют зеленовато-черный, кобальтово-синий и бирюзово-голубой цвета. Черная краска передает контур рисунка, а кобальт и голубая, образующие легкие растеки, используются преимущественно для широких, свободных мазков — их то сгущенные, то ослабленные растеки придают большую мягкость колориту.

Среди этих высокохудожественных изделий преобладают чаши и широкогорлые сосуды. Они, по-видимому, имели не столько повседневно-бытовое употребление, сколько служили для украшения ниш (касамоны) жилых домов и подавались лишь особо почитаемому гостю. Узор здесь сосредоточен в основном на внутренней поверхности. Обычно выделяется круг дна — либо орнаментально-цветочным заполнением, либо фигурой птицы; на стенках же сосуда в круговом или радиальном расположении даны стилизованные растительные завитки, бутоны или изображены фигурные арочки, нередко сплошь заполненные прорисованными чешуйками. Иногда вводятся надписи — то рельефными буквами почерка «дивани», то мелкой скорописью.

319. Мавзолей Суфи (Тюрабек-Ханым) в Куня-Ургенче. XIV в.



320. Мавзолей Суфи (Тюрабек-Ханым) в Куня-Ургенче. XIV в. Мозаичный плафон купола

В Хорезме получает распространение безглазурная керамика, украшенная штампованным рельефом, в котором преобладает отвлеченный и эпиграфический узор. Примерно то же явление наблюдается и в архитектуре, где наряду с богатым полихромным декором зданий еще встречается оформление построек традиционной резной неполивной терракотой.

Время Тимура и Тимуридов ознаменовано в Средней Азии исключительным расцветом городской культуры. Черты демократизации культурной жизни XV века, связанные с возрастающим значением широких городских слоев, нашли отражение в литературном творчестве, в зодчестве, в произведениях изобразительного искусства.

Роль городов в общественной жизни тимуридских государств выдвигает перед зодчими большие градостроительные задачи. Уже при Тимуре начинается восстановление разрушенных монголами крепостных стен ряда крупных городов, продолженное его преемниками. А иногда города закладываются на новом месте. Так, в 1410 году по приказу Шахруха в пяти километрах к югу от средневекового городища был основан город Мерв. Его застройка велась самыми передовыми для той эпохи методами. Свободные от обязанности следовать какой-либо исторически сложившейся системе кварталов и улиц, планировщики внесли в застройку функционально обоснованное распределение жилых и общественных массивов, улиц и площадей, подчинив все строго геометрической разбивке. Город, квадратный в плане, был обведен крепостными стенами и рвом, рассечен по оси главной магистралью, следующей от ворот к воротам, по обе стороны которой располагались прямоугольные кварталы, включавшие правительственно-административные, жилые, торгово-ремесленные, культовые здания. Мерв имел все элементы городского благоустройства — водопровод и канализацию, рыночные площади и городские бассейны (хаузы). Его крепостные стены, выстроенные из сырца, отлично служили задачам обороны — через равные интервалы возвышались полукруглые башни, на гребнях стен были устроены боевые площадки, по краю проходил зубчатый парапет. В середине XV века Мерв был дополнен новым прямоугольным отсеком благоустроенной городской застройки, также охваченным стеной и рвом.

Крепостные стены тимуридской эпохи были мощными инженерно-фортификационными сооружениями. Благодаря своей монументальности, четкости архитектоники, ритмическому расположению башен, парапетов, бойниц они входили важным организующим элементом в общий городской силуэт. Сохранившиеся руины крепостных ограждений, а также миниатюры XV века позволяют представить их первоначальный облик. Увенчанные зубчатыми парапетами, прорезанные бойницами стены, следующие через определенные промежутки башни, укрепленные ворота также с башнями, зубцами, с подъемным мостом, ведущим к двустворчатым воротам,— так выглядели оборонительные сооружения тимуридского Самарканда, Герата, Шахрисябза, Мерва.

Важную особенность среднеазиатского градостроительства конца XIV—XV веков составляет создание больших архитектурных ансамблей. Иногда эти ансамбли возникают одновременно, по заранее определенному плану, иногда слагаются на протяжении десятилетий, но и тогда они представляют собой целостный объемно-пространственный организм. При всех обстоятельствах зодчие умеют находить наиболее выразительные творческие решения, вызванные как практическими запросами, так и определенными эстетическими взглядами. Взаимосвязь зданий достигается то парным противопоставлением их на единой оси (прием «кош»), то расположением по периметру площади на единых осях с соблюдением взаимного равновесия объемов, то свободной живописной расстановкой и органическим слиянием с окружающим ландшафтом.

321. Гумбез Манаса. 1334 г. (после реставрации)

Бурная застройка городов при Тимуре и Тимуридах, монументальные масштабы самих сооружений ставили перед зодчими ряд новых строительно-технических проблем. Если в 70-х — 80-х годах XIV века в этой области лишь используется достигнутое в предшествующие десятилетия, то в дальнейшем начинаются напряженные поиски и новооткрытия. В массовом строительстве по-прежнему преобладают глино-каркасные, сырцовые или пахсовые стены и плоские балочные с земляными кровлями перекрытия. Но в монументальном зодчестве заметно обогащается или совершенствуется ассортимент строительных материалов и конструктивно-технических методов. Здесь господствует жженый кирпич на ганчевых растворах, широко вводится также и камень — бутовый в конструкции фундаментов, отесанный, нередко орнаментально обработанный в колоннах и панелях стен. Расширяется круг используе-

мых отделочных материалов, которые благодаря усовершенствованной технологии их изготовления достигают исключительно высокого качества. Во внешних облицовках употребляются шлифованные и покрытые поливой кирпичи, простая и поливная резная терракота, многоцветные майолики, наборные резные мозаики, а в интерьерах широко используются многоцветные или полихромные росписи по сырым и сухим штукатуркам.

Многочисленные опыты ведутся в области сводчато-купольных конструкций, что определялось грандиозными масштабами возводимых зданий, необходимостью покрытия обширных пролетов, больших пространств. В постройках времени Тимура основным видом перекрытия остается стрельчатый купол, основанный на традиционных в среднеазиатском зодчестве тромпах; при очень больших пролетах купола на переходном восьмерике появляются еще и щитовидные паруса, что позволяет рассредоточить нагрузку, перенести ее на шестнадцать главных точек опоры. Тогда же возникают — в помещениях с прямоугольным планом — перекрытия в виде серии малых куполков на подпружных арочках и на щитовидных парусах. Позднее, в строительной практике времени Улугбека, появляется квадратный четырехарочный павильон (чартак) с открытыми арками, звездчатый купол которого основан на остроумной системе пересекающихся арочек и промежуточных щитовидных парусов.

Сохранившиеся до наших дней памятники этой эпохи, за малым исключением,— культовые сооружения. Тем не менее данные письменных известий и некоторые миниатюры XV века позволяют составить суждение и о зданиях гражданской архитектуры.

Миниатюры, при всей условности своих масштабных соотношений, дают реальное представление об облике богатого жилого дома. Обычно он двухэтажен, с плоской крышей. Гладкие стены иногда оживлены фигурной кладкой и полихромными пятнами изразцов, карниз увенчан сталактитами или фигурным парапетом. Окна, забранные узорными решетками (панджара), часто заполнены цветным стеклом. Вход выделен сводчатым айваном и резной дверью. Нередки террасы со стройными колоннами на фигурных базах, со сталактитовыми капителями и резными подбалками. Перед домом — вымощенная плитками площадка (пешгох), в центре которой чаще всего имеется бассейн — квадратного, круглого или сложнофигурного плана.

Дворцы сооружались двух типов. Одни, официального характера, были решены в монументальных, торжественно-замкнутых архитектурных формах. Другие — загородные резиденции, связанные с частной жизнью правителя, обычно стояли в саду и были выстроены, даже при очень значительных масштабах, в легких формах жилой архитектуры.

Для первого типа характерен несохранившийся четырехэтажный дворец Тимура Кок-Сарай, или Синий дворец, воздвигнутый внутри крепостных стен самаркандской цитадели. Своим названием он, видимо, обязан обилию синих и голубых изразцов. Несравненно скромнее по своим размерам и архитектурной отделке был дворец правителей Мерва (XV в.). Но самая грандиозная постройка этого рода, безусловно, дворец Тимура Ак-Сарай в Шахрисябзе, заложенный в 1380 году (руины сохранились до наших дней, *илл. 323*). Его монументальный пештак имеет огромный, двадцатидвухметрового пролета свод в П-образном обрамлении и фланкирован мощными круглыми башнями. Мотив больших и малых стрельчатых арок в прямоугольном обрамлении многократно, в различных масштабах повторен на устоях, на башнях, в щипце и на щеках свода. Поверхности сплошь покрыты изразцовой облицовкой, в которой господствует звучная синева мозаик и майолик; геометрические узоры, причудливые растительные сплетения, арабески и замысловатые надписи представлены в бесконечном разнообразии.

Ак-Сарай поражал мощью своих архитектурных форм и великолепием изразцового убранства. Красочное описание дворца сохранилось в дневнике испанского посла Рюи Гонзалеса де Клавихо, проезжавшего через Шахрисябз в столицу Тимура в 1404 году:

«В этом дворце был очень длинный вход и очень высокие ворота, и сейчас у входа по правую и по левую руку были кирпичные арки, покрытые изразцами, разрисованными разными разводами. Под этими арками

322. Образцы керамики. Самарканд. XIV—XV вв.

323. Дворец Ак-Сарай в Шахрисябзе. 1380—1404 гг.

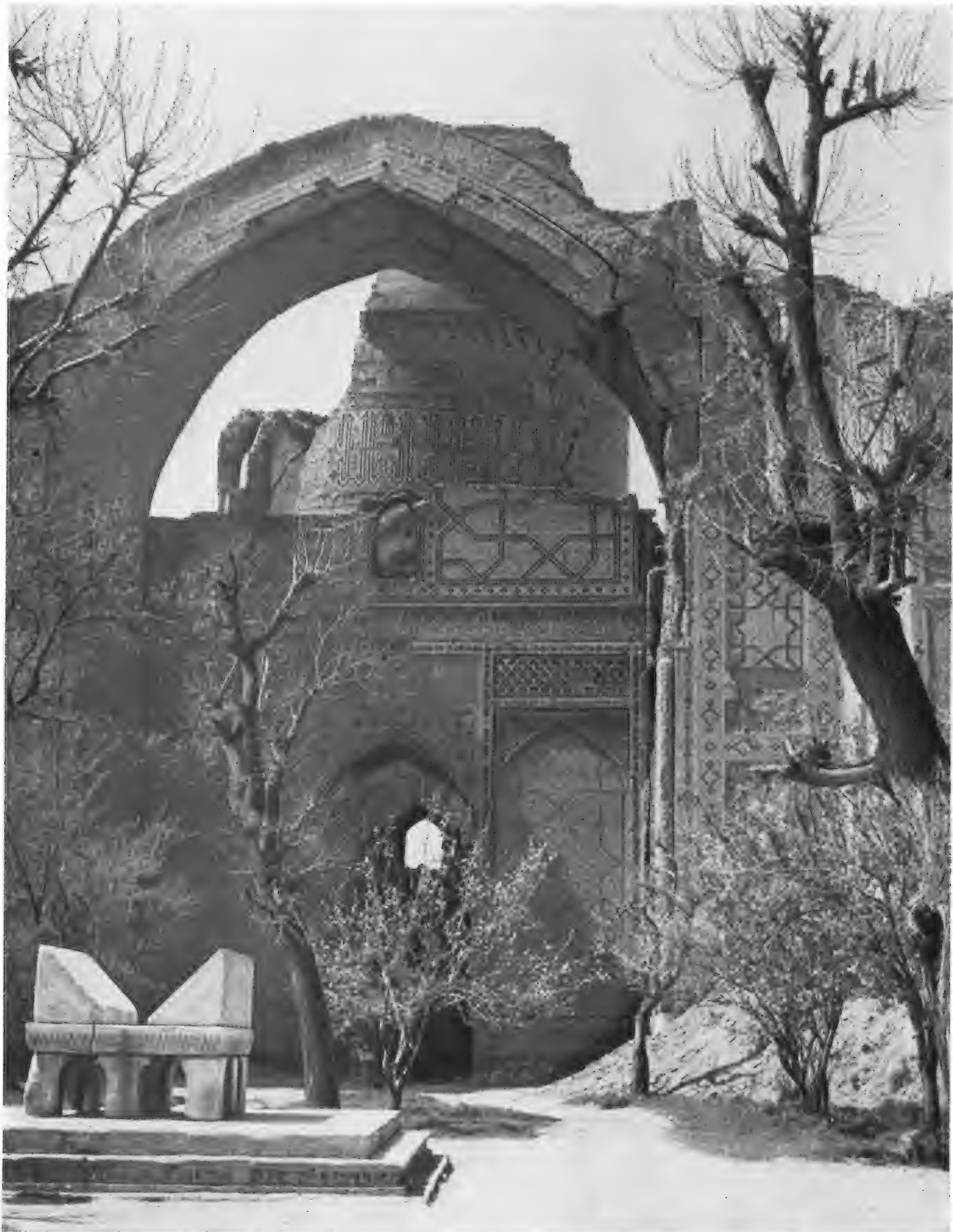
324. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде 1399—1404 гг. Деталь минарета

были вроде маленьких комнат без дверей, и пол в них покрыт изразцами: это было сделано для того, чтобы тут сидели люди во время пребывания царя. Сейчас за этим была другая дверь и за нею большой двор, вымощенный белыми плитами и окруженный богато отделанными галереями. Посреди двора стоял большой водоем. Двор был шагов триста в ширину, и через него входили в большой дом, в котором была очень высокая и широкая дверь, украшенная золотом, лазурью и изразцами, очень красивой работы. Посредине над дверью был изображен лев, положенный на солнце; по краям точно такое же изображение... Из этой двери входишь прямо в приемную комнату, построенную квадратом, стены которой были разрисованы золотом и лазурью и отделаны полированными изразцами, а потолок весь позолочен. Отсюда посланников привели в верхний этаж, так как весь дом был раззолочен, и там показали им столько отделений и покоев, что было бы очень долго рассказывать: в них отделка была золотая, лазоревая и других разных цветов, удивительной работы, и даже в Париже, где есть искусные мастера, эта работа считалась бы очень красивой. Потом им показали комнаты и покои, которые были назначены для пребывания самого царя и жен его; в них была необыкновенная и богатая отделка на стенах, на потолке и на полу. Над этим дворцом работало много разных мастеров. После посланников повели смотреть палату, которую царь назначил для того, чтобы сидеть и пировать со своими женами, очень обширную и роскошную; перед нею был большой сад со многими тенистыми и разными фруктовыми деревьями; в нем было много водоемов и искусно расположенных лугов... Так роскошна работа этого дворца, что, для того чтоб хорошо все описать, нужно ходить и осматривать все понемногу. Этот дворец и мечеть принадлежат к самым великолепным зданиям, какие царь до сих пор построил» [56].

Помимо Ак-Сарая, существовали загородные дворцы, стоявшие в архитектурно организованных садах-парках. В конце XIV — первой половине XV века десятки загородных дворцов были воздвигнуты правителями и знатью в пригороде (рабаде) столичного Самарканда; особой роскошью отличались здания, созданные Тимуром и Улугбеком. Одним из лучших считался дворец Дилькуша (Радующий сердце), с бассейном впереди, расположенный в центре парка, на пересечении аллей. Трехэтажный, со множеством покоев, с центральным высоким залом, перекрытым куполом, он был обведен легкими террасами-айванами на мраморных колоннах. Снаружи стены были облицованы изразцами, а в интерьерах покрыты орнаментальной резьбой, мозаиками, а также росписями на темы походов Тимура в Индию. Дворец Улугбека Чиль-Сутун (Сорококолонный) также был окружен террасами на круглых и жгутообразных каменных колоннах и облицован изразцами, резной терракотой и плитами резного мрамора.

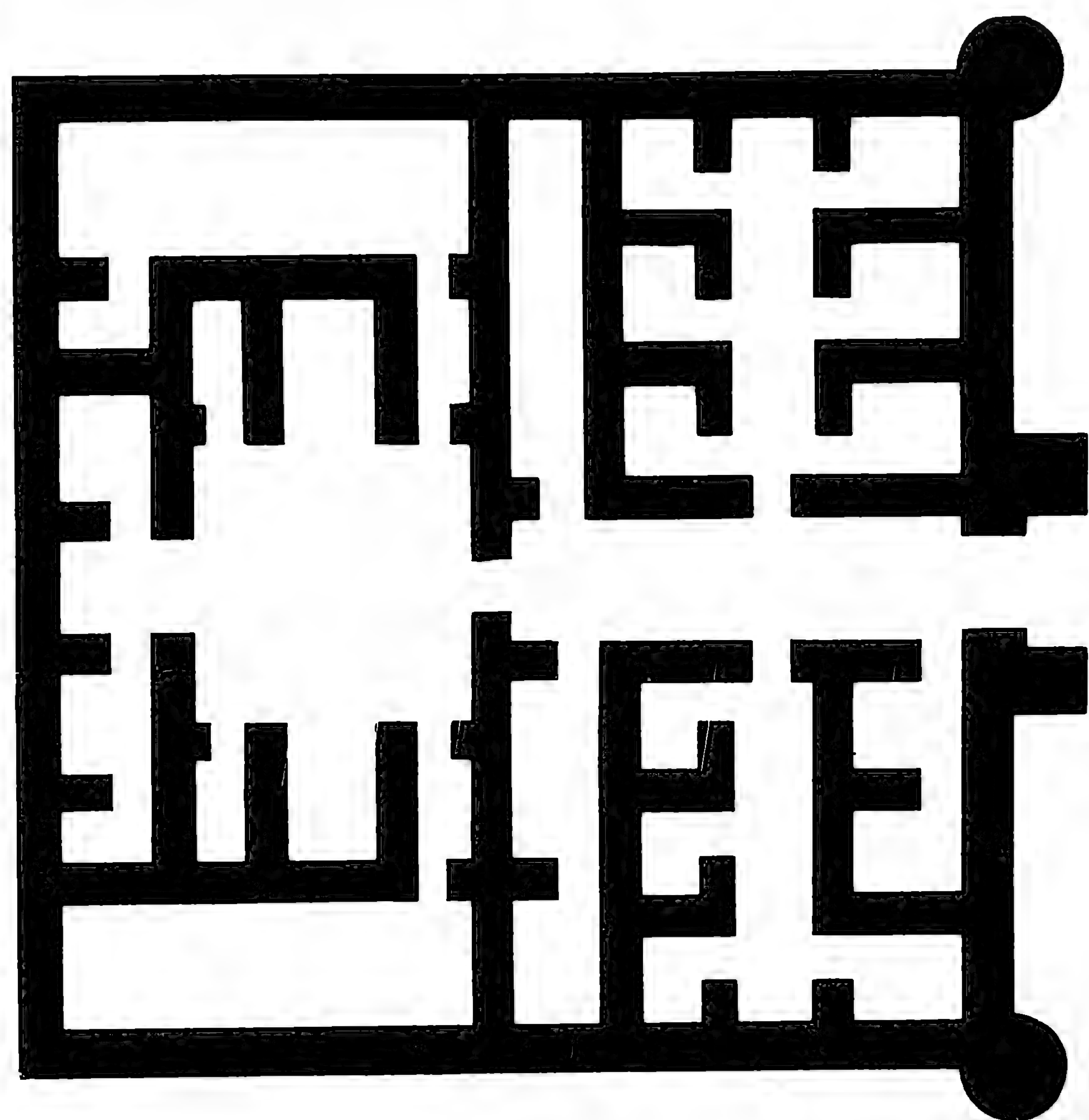
Помимо главного дворца, в парках сооружались изящные павильоны и богато оформленные киоски. Таков, например, был павильон Улугбека Чини-хана (Фарфоровый), в облицовку которого были включены плитки драгоценного в ту пору привозного фарфора и местные керамические имитации его. На лужайках и в тени деревьев разбивались многочисленные шатры, покрытые узорными тканями, златошвейной парчой, коврами, вносившие яркокрасочный акцент в зеленую гамму травы и листвы.

Искусство планировки и разбивки садов достигает в XV столетии исключительного подъема. В его основе лежал вековой практический опыт садоводов, получивший известное теоретическое обобщение в агротехнических трактатах той эпохи. Ведущим типом архитектурно организованного сада был четырехчастный сад (чарбаг), квадратный или прямоугольный в плане, с центральной аллеей по главной оси, с разбивкой основных четвертей дорожками на четырехугольные площадки (чарчаманы). Для таких садов характерна глубоко продуманная система зеленых насаждений и водных устройств. Обычно в глубине находился парадный жилой дом с открытой площадкой и водоемом (пешгох и хауз) перед ним. Расположение деревьев было таково, что они создавали необходимую прохладу, не затеняя, однако, низкорослых посадок и цветоч-



325. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде. 1399—1404 гг.

326. Мавзолей Рухабад в Самарканде. XIV в.



327. Караван-сарай Таш-Рабат. 1408—1415 гг. План

ных клумб; линии тополей и кустарников подчеркивали общую планировочную разбивку сада, а цветы создавали постоянный красочный эффект, ибо подбирались с учетом времени их цветения. Помимо чарбагов, среднеазиатские садоводы разбивали на склонах террасообразные сады. В Самарканде славились небольшой сад Багча, раскинувшийся на склоне возвышенности Чупан-ата и принадлежавший Улугбеку, и особенно сад вельможи Дервиш-Мухаммед Тархана. Последний был разбит на уступах холма, увенчанного зданием дворца, к которому вела центральная аллея с лестницами.

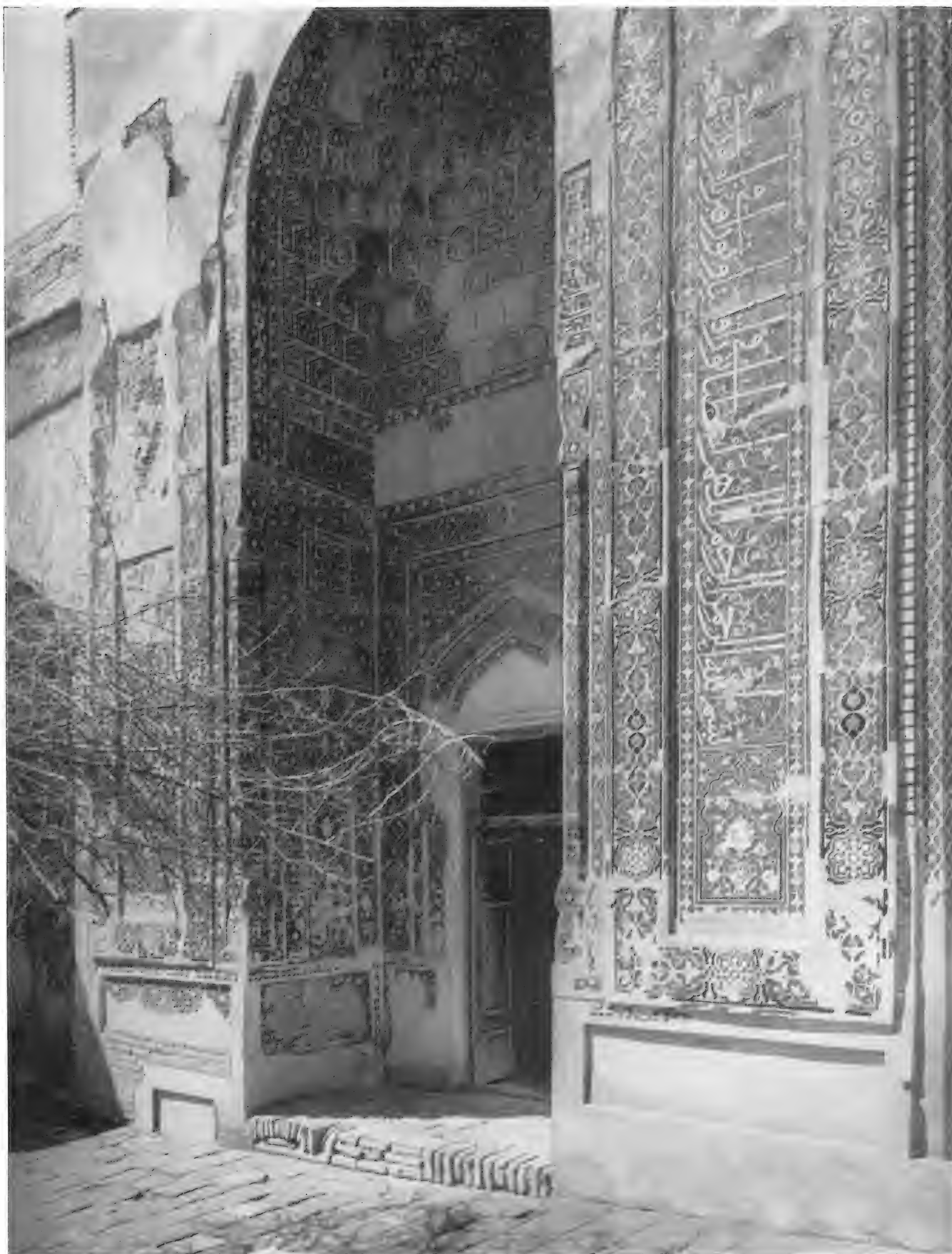
Среди построек гражданского зодчества источники XV века упоминают многочисленные купольные рыночные пассажи (тимы и таки), базарные здания, возводившиеся на перекрестке улиц (чарсу), бани, караван-сараи, мосты, водохранилища (сардобы) и льдохранилища (яхтанги). В 1404 году в Самарканде по распоряжению Тимура срочно осуществлялось проведение большой уличной трассы. По словам Клавихо, «улицу провели очень широкую и по обеим сторонам поставили палатки; перед каждой палаткой были высокие скамейки, облицованные белыми камнями. Все палатки были двойные (т. е. двухэтажные.— *Г. П.*), а сверху вся улица была покрыта сводом с окошками, в которые проходил свет» [57].

Время сохранило ничтожно мало гражданских сооружений тимуридской эпохи. Среди дошедших до нас построек — своеобразные ульеобразные купольные сырцовые льдохранилища в округе тимуридского Мерва. Судя по археологическим данным к XV веку относится баня в Шахрисябзе, подвергавшаяся позднее бесчисленным ремонтам и переделкам.

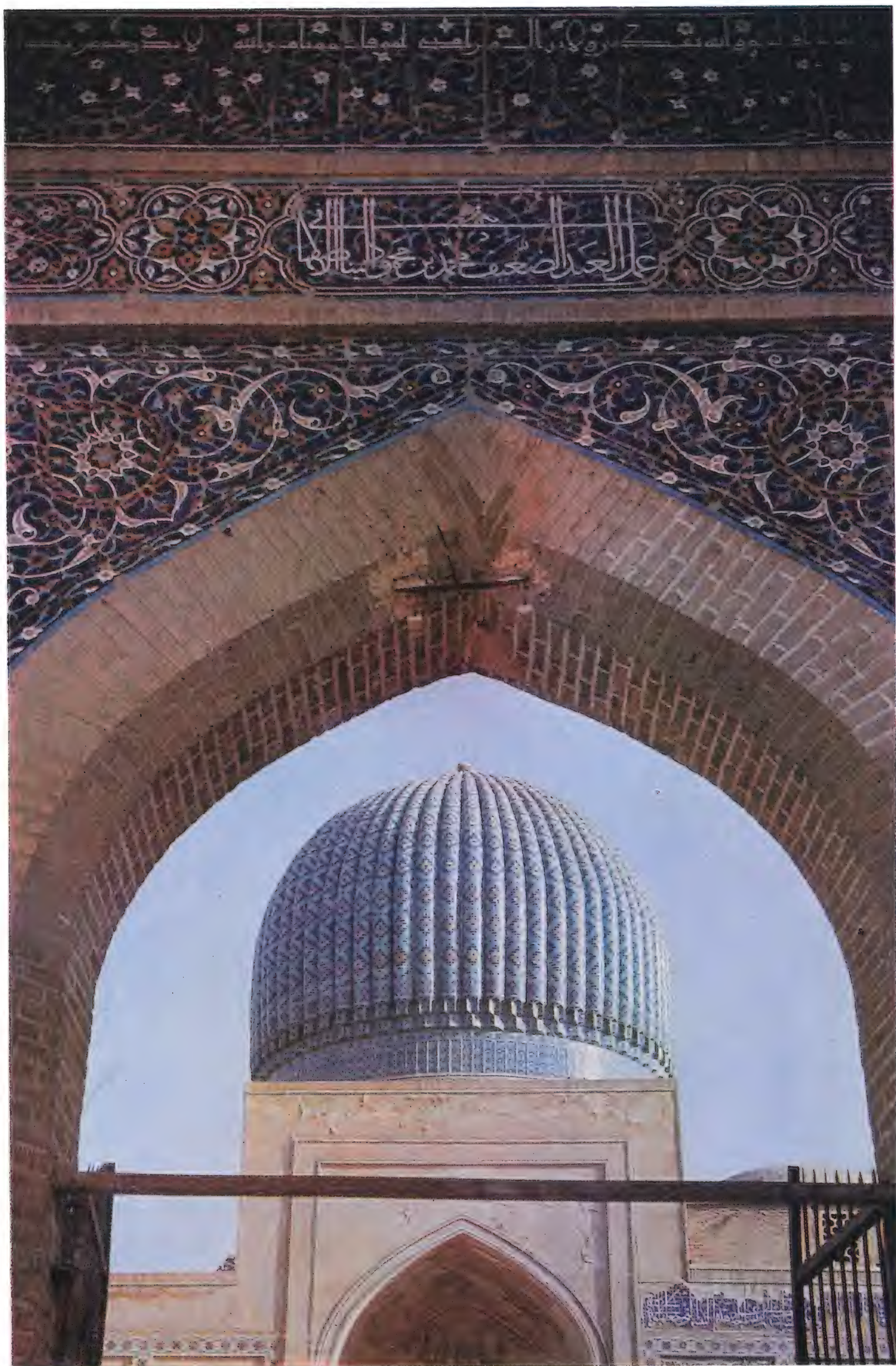
В Северо-Восточной Киргизии, на древнем караванном пути из Семиречья в Кашгар высятся руины караван-сарая Таш-Рабат, возведенного местным правителем Мухаммед-ханом (1408—1415, *илл. 327*). Здание выстроено из огромных кусков плитняка. Его главный фасад акцентирован угловыми башнями, а в центре пештаком. Квадратный, симметричный в плане караван-сарай включает ряд прямоугольных помещений, несколько коридоров и большой, перекрытый куполом центральный зал, сочетавший гостиную (михманхана) и мечеть. Архитектуру фасадов отличает суровая простота каменной кладки, отсутствие оконных проемов, тяжеловесность пропорций. Приемы каменной архитектуры здесь сближаются с кашмирской строительной традицией.

Черты архитектуры Средней Азии конца XIV — первой половины XV века особенно полноценно предстают в постройках культового зодчества, в немалом количестве сохранившихся до наших дней. Роль ислама как ведущей идеологии и влияние мусульманского духовенства как могучей социальной силы были в ту пору таковы, что с ними не могли не считаться даже могущественный Тимур, равно как и просвещеннейший Улугбек. В эту пору возводятся мечети и медресе, ханаки и мавзолеи, равных которым по величию масштабов, красоте форм, великолепию отделки не знала архитектура Среднего Востока.

В черте больших и малых населенных пунктов главная идейно-организующая роль принадлежала, как и раньше, мечетям, будь то огромная общегородская мечеть (джума) для еженедельных богослужений или



328. Мавзолей Туман-ака в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде 1405 г. Портал



329, 330. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. 1404 г.

331. Медресе Улугбека в Самарканде. 1417—1420 гг. Резной мрамор и мозаика

небольшая квартальная (гузарная) мечеть внутри городского микрорайона (махалля), уютная сельская мечеть или обширная загородная мечеть (намазга) для молений во время двух главных годовых празднеств мусульман — Курбан и Рамазан. Созданию мечетей придавалось большое значение, и потому к строительству их привлекались лучшие мастера.

Самой грандиозной, не знавшей себе равных на всем Востоке, была соборная мечеть, воздвигнутая Тимуром в Самарканде, ныне известная как мечеть Биби-Ханым (1399—1404, *илл. 325*). На основе предварительного конкурса был отобран наилучший проект, а к работам были привлечены самые выдающиеся из собранных в Самарканде мастеров — иранские, сирийские, индийские и собственные — среднеазиатские.

Огромный прямоугольный двор был обведен многокупольными галереями. На его главных осях располагались три величественных здания и мощный портальный вход, обращенный на главную в ту пору улицу, тянувшуюся от ворот Аханин к центру города.

Входной пештак мечети имел форму обширного свода; его фланкировали округлые башни, а в щипце располагалась отделанная мрамором арка входа с навешенными на ней металлическими полотнищами дверей, покрытыми чеканным узором. Перекрытия дворовых галерей покоились на опорах (их было 480) — устоях и легких беломраморных колоннах. Квадратные помещения трех главных зданий были перекрыты массивными куполами, переход к которым осуществлялся системой четвериков, восьмериков и цилиндрических барабанов. Во внешних углах мечети высились четыре стройных минарета.

Особенной монументальностью отличалось главное здание — устои его портала со стрельчатым сводом закреплены на углах восьмигранными, утоняющимися кверху башнями, купол на высоком барабане сверкает голубизной глазурованных кирпичей. Это о нем писал современник: «Купол ее был бы единственным, если бы небо не было его повторением, единственной была бы арка, если бы Млечный Путь не был ей парой» [58].

Архитектурный декор мечети поражает разнообразием художественных средств. Обработка камня — для резных панелей, облицовок главного входа, беломраморных колонн дворовых галерей осуществлялась руками искусных мастеров, по-видимому, доставленных в Самарканд из Азербайджана и Индии *(илл. 324)*. Но в общем решении преобладает чисто среднеазиатская традиция декора — выкладка глазурованными кирпичиками геометрических гирихов и куфических надписей на фоне обычного строительного кирпича, введение звездчатых майоликовых вставок, а в наиболее ответственных с точки зрения внешнего восприятия местах (тимпанах арок, поясах надписей, сталактитовых венцах) — красочных наборов резных мозаик. В интерьерах используется живопись чисто орнаментального или эпиграфического характера, с преобладанием белого и синего цвета, обилием позолоты.

Композиционно самаркандская соборная мечеть Тимура развивает сложившийся уже в XII столетии тип четырехайванной дворовой мечети с купольным зданием — чартаком на главной оси. В то же время она синтезирует и какие-то иные, новые черты.

Впечатление грандиозности достигнуто здесь не одним лишь простым увеличением размеров. Оно создается нарастанием архитектурных масштабов, противопоставлением огромных, лаконично геометризованных объемов главных сооружений легким пролетам обводных галерей и стройным многозвеньевым минаретам, контрастом обширных архитектурных поверхностей и детально разработанных узоров. В архитектонике здания большую роль играет мотив стрельчатой арки в прямоугольном обрамлении — от большепролетных сводов до настенных декоративных арочек. В орнаменте сочетаются крупные гирихи обширных настенных панно и мелкоузорные полихромные заполнения арочных тимпанов, а также многогранников и звезд гириха. Для композиции мечети характерно вертикальное построение архитектурных форм: стрельчатые скуфьи куполов, приподнятые на четвериках и цилиндрических барабанах, устремленные к небу иглы минаретов, высокие башни, фланкирующие порталы. Устремленность вверх сочетается с общей монументальностью сооружения.

Столь частые в Самарканде землетрясения стали причиной быстрого разрушения постройки, о чем писали уже современники Тимура: от мечети сохранились лишь грандиозные руины.

332. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви в г. Туркестане. 1391—1399 гг.

К наиболее величественным сооружениям XV века относилась и ханака Улугбека. Не склонный к преувеличениям и много повидавший на своем веку тимурид Захир ад-Дин Бабур характеризует ее купол как «самый большой в мире». По-видимому, огромные размеры этого купола и послужили причиной скорого разрушения ханаки.

Об архитектуре малых мечетей той поры, преобладавших в квартальной застройке городов, трудно судить. Известно, что в центре Самарканда, у площади Регистан, при Улугбеке была воздвигнута мечеть Мукатта — небольшая, изящная, сплошь изукрашенная резными столярными наборами с орнаментами типа «ислими» и «хитои». Мечети на легких деревянных колоннах можно видеть на тимуридских миниатюрах. Небольшая поминальная мечеть возле мавзолея Туман-ака в Шахи-Зинде (1405) включает продолговатое помещение с оригинальным перекрытием из трех куполков, основанных на параллельных подпружных арках и на щитовидных парусах; ее стрельчатый вход в прямоугольном обрамлении, панель и михраб в интерьере сохранили тонкие мозаичные облицовки работы мастера Шейх ибн Мухаммед аль-Тугрази.

Включение мечетей в ансамбль уже сложившихся зданий предопределяло своеобразие их композиционных решений при сохранении, однако, традиционных архитектурных форм — порталов, стрельчатых арок в прямоугольных обрамлениях, куполов, приподнятых на барабанах. Так, мечеть Кок-Гумбез в Шахрисябзе (1436/37), вошедшая в комплекс медресе и усыпальницы, имеет монументальное центральное однокупольное здание с портальным входом и два крыла открытых во двор галерей, многочисленные купола которых покоились на арках и кирпичных столбах. В композиции Кок-Гумбеза главное внимание обращено на дворовый фасад. Архитектурный декор лаконичен и прост — преобладают несложные геометрические узоры и надписи, выложенные глазурованными кирпичами, и лишь тимпаны арок и подкупольный сталактитовый венец облицованы яркими майоликами.

В монументальном строительстве первой половины XV века классическое завершение получает тип медресе. Он варьирует дворовую композицию с кельями-худжрами вокруг прямоугольного двора, на оси или на осях которого высятся глубокие сводчатые айваны; в углах здания размещены аудитории (дарсханы) и мечеть для обязательных намазов. При Тимуре в некоторых медресе не только готовили кадры образованного духовенства, но и воспитывали юношей из аристократических семей, готовившихся к государственной карьере. При Улугбеке медресе играли роль своеобразных университетов, в которых, при несомненном преобладании теологических наук, читались также лекции по астрономии, математике и философии.

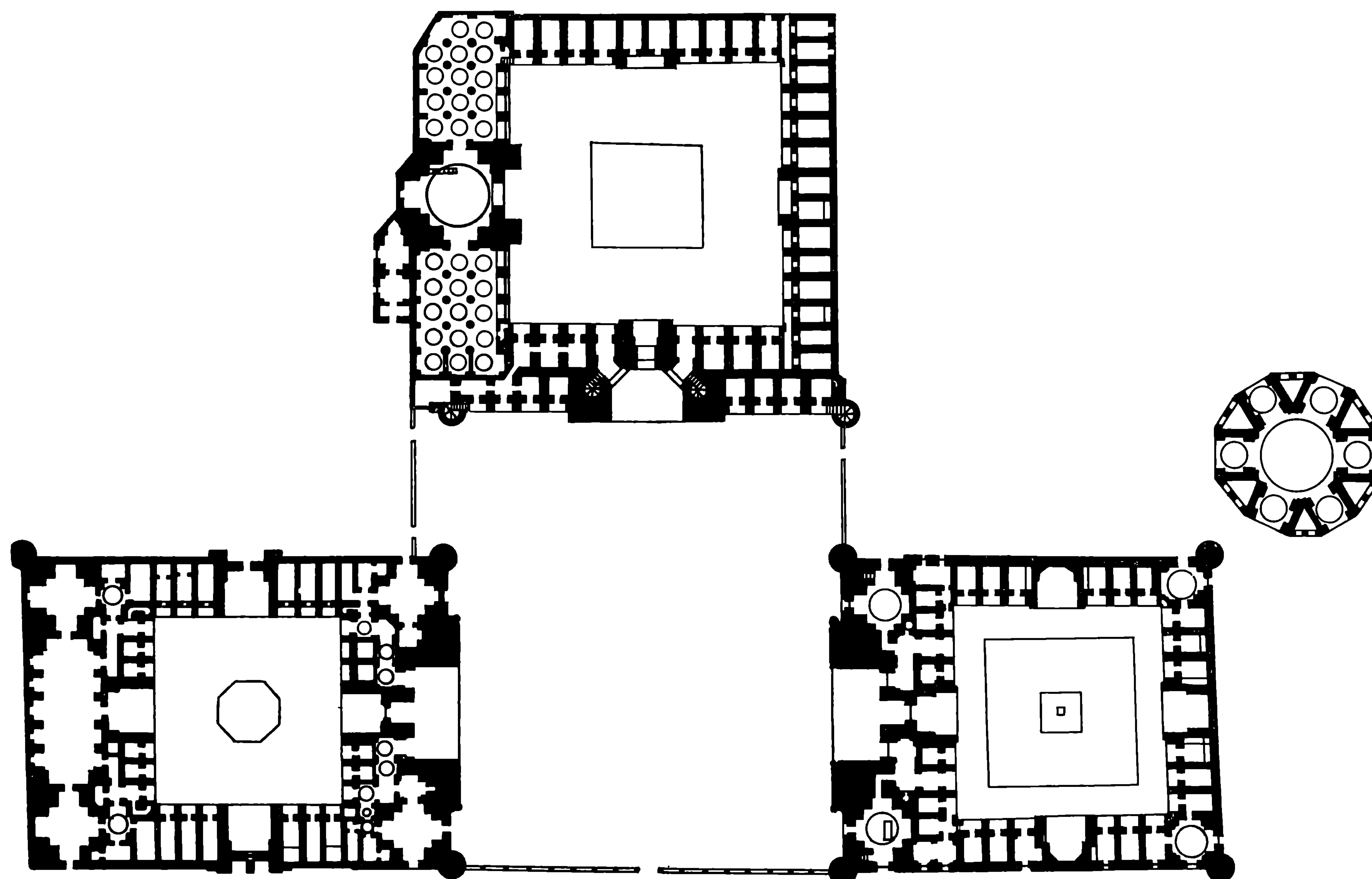
В правление Тимура особой славой пользовалось медресе, воздвигнутое его старшей женой Сараи-Мульк-Ханым, находившееся напротив соборной мечети. Оно не уступало мечети своим великолепием. Современники отмечали необычайную роскошь и колоссальные масштабы здания. По свидетельству одного из них портал медресе даже превосходил размерами громадный портал мечети Биби-Ханым, что вызвало чрезвычайный гнев Тимура, который нигде и ни в чем не терпел соперничества. В ансамбль медресе входила женская династическая усыпальница (так называемый мавзолей Биби-Ханым), дошедшая до наших дней.

Сохранились три медресе, сооруженных Улугбеком — в Бухаре (1417), Самарканде (1417—1420) и Гидждуване (1433). Подлинно классическим является среди них самаркандское медресе *(илл. 331, 333)*, воздвигнутое на площади Регистан. Оно послужило начальным композиционным элементом, который определил последующее формирование центрального городского ансамбля.

Квадратный двор медресе, которому четыре глубоких сводчатых айвана придают в плане крестообразный вид, охвачен двумя этажами арочных лоджий худжр. По краям главного фасада расположены две просторные купольные аудитории (дарсханы), в торцовой же части здания — продолговатая мечеть. Главный вход, обращенный на площадь, выделен монументальным пештаком; два малых пештака расположены на боковых фасадах. Четыре стройных, когда-то двухзвеньевых минарета утверждают в пространстве общий объем медресе с его глухими, орнаментально обработанными фасадами и мощными формами порталов и куполов.

Архитектуру медресе отличает глубокая продуманность целого и деталей. Акцентирован главный фасад, обращенный на площадь. Посредине его высится монументальный пештак со стрельчатым сводом по углам — стройные минареты, а в промежутке — гладь обработанных настенными арочками стен, за которыми возвышались не сохранившиеся ныне купола угловых дарсхана — рубчатые, голубые, приподнятые на цилиндрических барабанах (позднее их форма была повторена в расположенном напротив медресе Шир-Дор). Гладкие стены боковых и заднего фасадов оживлял крупный геометрический узор и куфические письмена. Двор пространственно связан с охватывающими его лоджиями худжр и сводами айванов.

Удивительная уравновешенность целого и деталей, больших объемов и малых форм свидетельствует о строгих закономерностях, заложенных в архитектурном строе медресе. Самарканд при Улугбеке был главным центром научной мысли на Востоке, и не случайно в математическом труде его сподвижника — самаркандского астронома Аль-Каши имелась особая глава о применении геометрических методов в архитектурной практике. Достижения практической геометрии, естественно, должны были найти применение и при создании в столице Улугбека огромного здания медресе.



333. Площадь Регистан в Самарканде. XV—XVII вв. План. Слева направо: медресе Улугбека, XV в.; медресе Тилля-Кари, XVII в.; медресе Шир-Дор, XVII в.; Чарсу, XVIII в.

334 Абдул Азиз ибн Шараф ад-Дин. Котел из казанлыка мавзолея Ходжа Ахмеда Ясеви. 1399 г.

Исключительно богат и гармоничен архитектурный декор медресе. В облицовках больших поверхностей преобладают выкладки цветных глазурованных кирпичей, образующих на стенах сложные гирихи и зашифрованные куфические формулы; на стволах минаретов вьется спиралевидный узор. Наиболее ответственные архитектурные участки — ниши портального свода, сталактитовые гульдаста минаретов — насыщает синева майоликовых и мозаичных вставок; в панно, на щеках свода чередуются геометрические фигуры резного мрамора и наборной мозаики, цоколи здания облицованы мраморными плитами. При этом все декоративные элементы подчинены архитектурной разбивке, выделению целого и деталей, членению поверхностей и плоскостей.

Наиболее ярко эволюция архитектурных идей в среднеазиатском зодчестве времени Тимура и Улугбека прослеживается на мавзолеях, в значительном количестве дошедших до наших дней. Очень редко эти мавзолеи возводятся как одиночные строения: они либо включаются в ансамбль других подобных же сооружений, либо представляют собой сложное по своей объемно-планировочной композиции здание.

Мавзолеи первой группы входят в состав последовательно слагавшихся архитектурных ансамблей — таких, как Шахи-Зинда в Самарканде и Дорут-Тилях ват в Шахрисябзе. Мавзолеи Шахи-Зинды, воздвигнутые в первые годы правления Тимура еще развивают те же композиционные и декоративные приемы, что и мавзолеи предшествующих десятилетий, но уже портально-купольная усыпальница Ширин-Бика-ака (1385) и особенно мавзолей Туман-ака (1405, *илл. 328)* выглядят совсем иначе. Введение двойного купола, основанного на высоком подкупольном барабане (многогранном в одном случае, цилиндрическом в другом), меняет их силуэт. Изменяется декор, в котором преобладает не голубая, а синяя красочная гамма наборных резных мозаик.

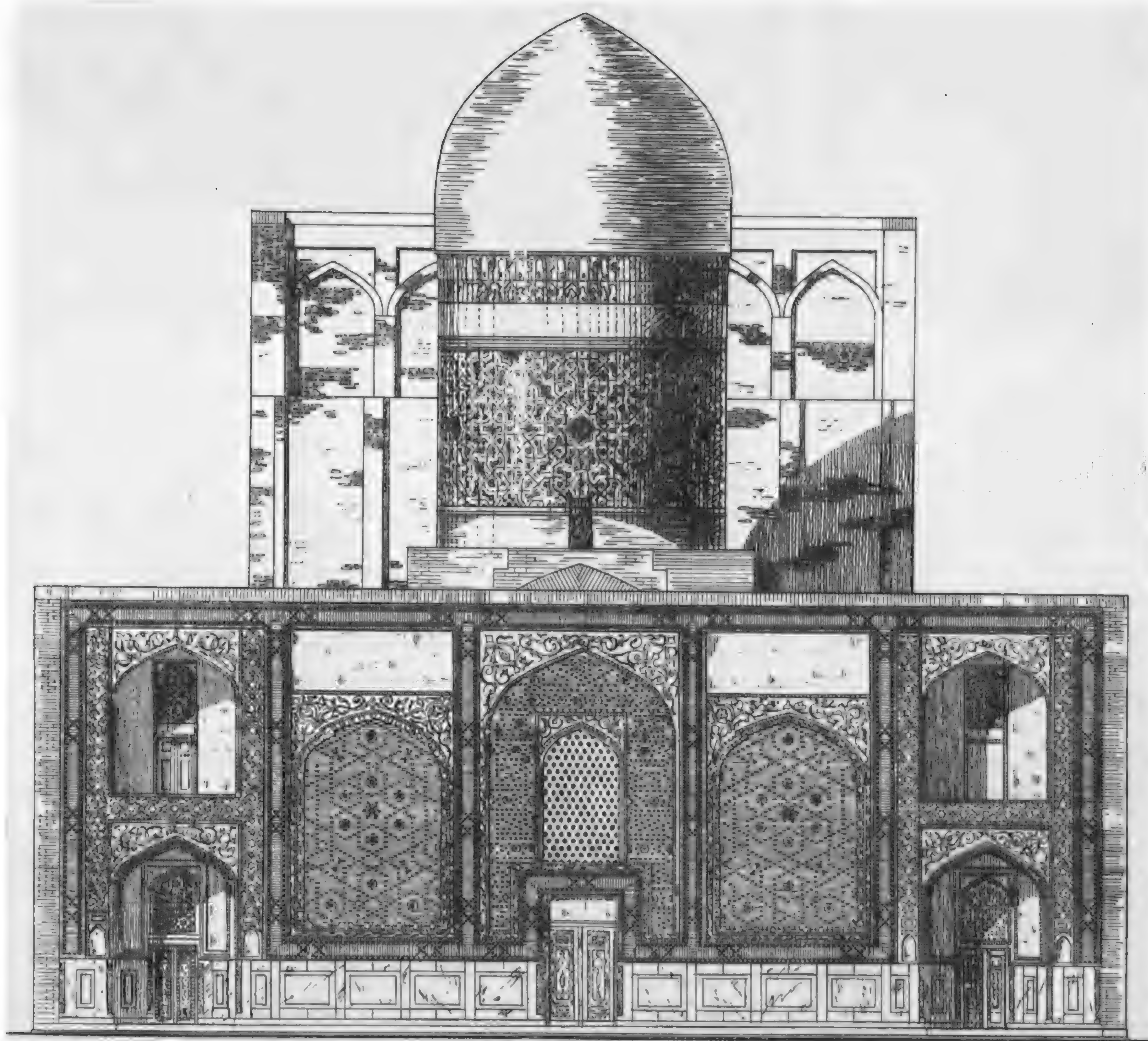
Иначе здесь выглядят и интерьеры: благодаря устройству верхних окон, а также преобладанию белых штукатурок с легкими росписями они кажутся особенно стройными и светлыми.

Тенденция ко все большей стройности архитектурных форм, их устремленности вверх с особой отчетливостью предстает в мавзолеях, воздвигнутых в первой половине XV столетия. Усыпальница потомков Улуг-

бека в Шахрисябзе (так называемый Гумбези-Сейидан, 1437) имеет кубовидное основание, переходные четверики со срезанными углами, цилиндрический барабан и сфероконический купол. Сходным с ней по силуэту и оформлению был не сохранившийся до наших дней, но известный по старым фотографиям мавзолей Рабия-Бегум в г. Туркестане (Южный Казахстан) с восьмигранным нижним объемом.

Этот период отмечен поисками и новых композиционных решений. Так, мавзолей, приписываемый астроному Кази-заде Руми (ум. в 1437 г.) в Шахи-Зинде — это уже двухкупольное здание с портальным входом, за которым расположены зиаратхана, перекрытая необычайно стройным куполом, четыре угловые комнаты подсобного назначения и гурхана, увенчанная куполком на очень высоком цилиндрическом барабане. Мавзолей Кази-заде Руми существенно отличается от других сооружений Шахи-Зинды. Его силуэт определяется сочетанием трех объемов — пештака и двух самостоятельных купольных форм. Очень оригинален в той же Шахи-Зинде восьмигранный павильон — небольшой мавзолей в центральной группе ансамбля с открытыми сквозными арочками на каждой грани. Легкость и стройность форм составляют характерную черту всех названных усыпальниц эпохи Улугбека. В них нет той перенасыщенности декоративных средств, которая присуща «голубым» и «синим» мавзолеям Шахи-Зинды. Декор их сдержан, прост и лишь подчеркивает архитектурные членения.

Все эти усыпальницы невелики, их масштабы сообразуются с размерами других построек архитектурного ансамбля. Однако со времени Тимура возникает и иная категория мавзолейных сооружений, огромные размеры которых определяли их главенствующее положение в системе окружающей застройки. Одним из первых сооружений этого рода был мавзолей Рухабад *(илл. 326)*, воздвигнутый в Самарканде над погребением шейха Бурхан ад-Дин Сагарджи в последней трети XIV века. Конструкции (купол на тромпах) и декор (резная поливная терракота) еще целиком связаны со старыми традициями, но композиция уже возвещает о появлении новых тенденций архитектурного



335. Мавзолей Ишрат-хана в Самарканде. 1464 г. Северо-восточный фасад. Реконструкция

336. Мечеть Анау. 1456 г.

поиска. Это монументальное центрическое сооружение простых геометрических форм: куб — восьмигранник — яйцевидный купол; кладки выполнены в простой кирпичной фактуре, единственный красочный акцент вносят голубые облицовки входа.

Мавзолей над могилой шейха Нур ад-Дин-Басира (ум. в 1249 г.), известный под названием Кутб-и-Чахардахум и построенный по распоряжению Тимура в 1371/72 году в самаркандской цитадели, уже целиком принадлежал новому стилю. Здание это (ныне не существует) было обстроено подсобными помещениями. Его мощный четырехгранный объем переходил в своей верхней трети через срез углов в восьмерик, на котором высился цилиндрический барабан, увенчанный сфероконической скуфьей. Архитектурный декор был выполнен в таких же простых и монументальных формах — огромные буквы куфической надписи охватывали цилиндрическое поле барабана, увенчанного мозаичным поясом и сталактитовым венцом. Купол был голубым. Поскольку Кутб-и-Чахардахум был воздвигнут еще до походов Тимура на запад, исключается участие в его возведении иноземных мастеров. Архитектура мавзолея свидетельствует, что в среде самих среднеазиатских зодчих уже протекали поиски каких-то новых архитектурных решений, соответствовавших новым запросам эпохи.

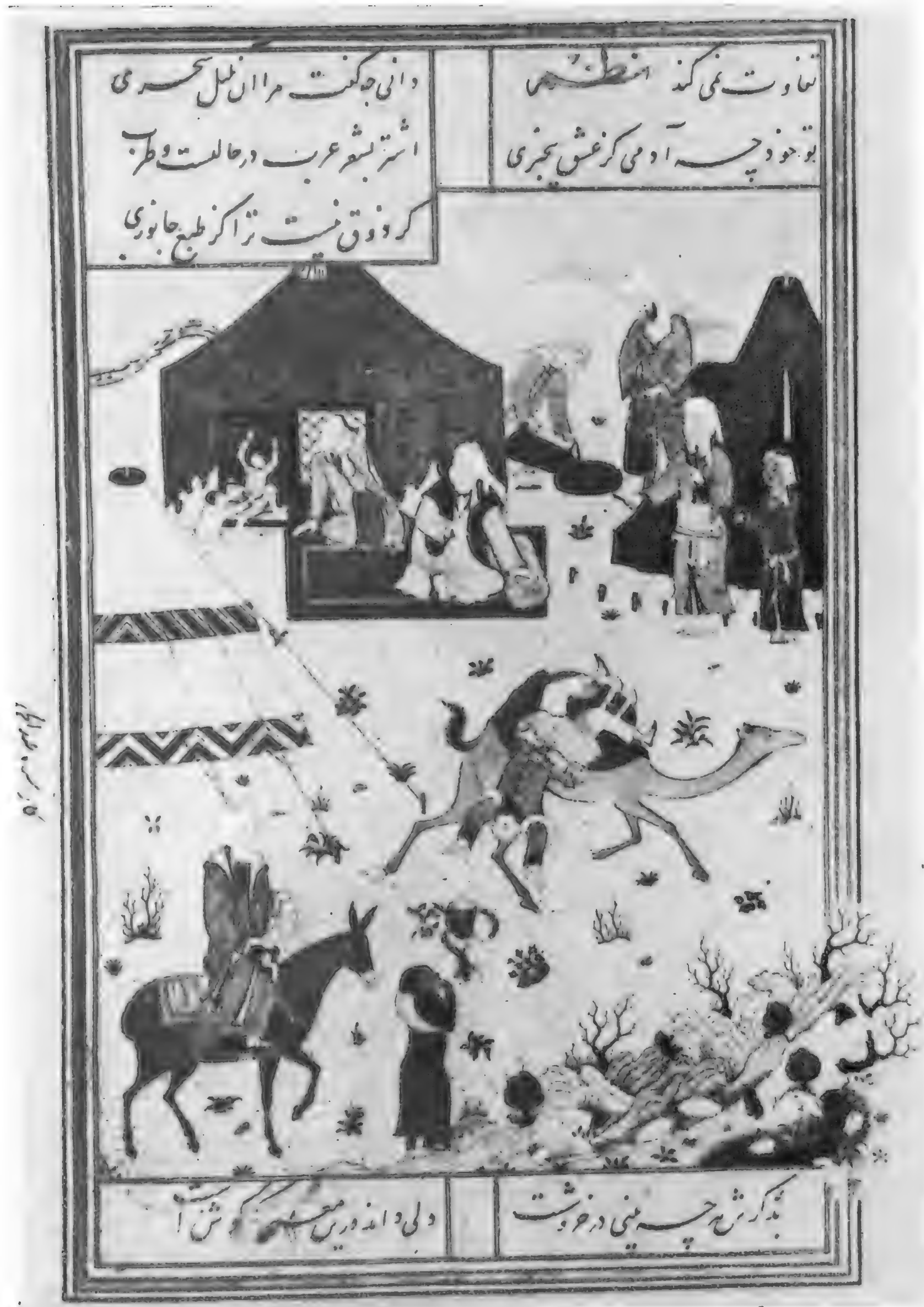
Образ монументальной усыпальницы получает наиболее целостное воплощение в архитектуре Гур-Эмира.

К началу XV века неподалеку от Рухабада существовал архитектурный ансамбль зданий, связанных с именем царевича Мухаммед-Султана — внука Тимура, которого он прочил себе в наследники. Здесь были площадь, дворец, хауз и две соединенных квадратным двориком постройки — медресе и ханака. После внезапной смерти Мухаммед-Султана в 1403 году Тимур приказал воздвигнуть здесь мавзолей, строительство которого уже через год было завершено. В этом мавзолее, именуемом Гур-Эмир, похоронены, помимо Мухаммед-Султана, также шейх Мир-Саид Береке, сам Тимур, его сыновья и некоторые внуки.

337, 338. Охота. Двойная миниатюра начала XV века из рукописи «Золотая цепь» Джами 1549 г.

Комплекс ханаки и медресе Мухаммед-Султана были созданы под началом мастера Мухаммед ибн Махмуд аль-Исфахани, но сам Гур-Эмир воздвигнут в традициях чисто среднеазиатских. К сожалению, имени его гениального зодчего не сохранилось.

Расположенный у южного айвана дворика, соединявшего ханаку и медресе Мухаммед-Султана, мавзолей был выделен с одной стороны глубоким сводчатым айваном, однако объем его строго центричен. Мощную призму здания, восьмигранного снаружи и крестообразного внутри, венчает цилиндрический барабан, несущий сфероконическую, оформленную гофрами скуфью *(илл. 329, 330)*. Грани здания охвачены у основания мраморной панелью, над которой развертывается крупноузорный, построенный на косой сетке геометрический орнамент с куфическими формулами. На барабане — фраза из Корана, начертанная огромными буквами куфического письма. Сталактитовые гульдаста и гофры купола оформлены наборами из глазурованных цветных кирпичиков. В отличие от стилизованно-растительных мотивов и гибкой вязи почерка «сульс» в облицовках стен и портала — их исполнил Мухаммед ибн Махмуд аль-Исфахани — здесь господствует геометрическая орнаментика. Композиции сооружения и его архитектурному декору присущи монументальность масштабов, простые и ясные формы.



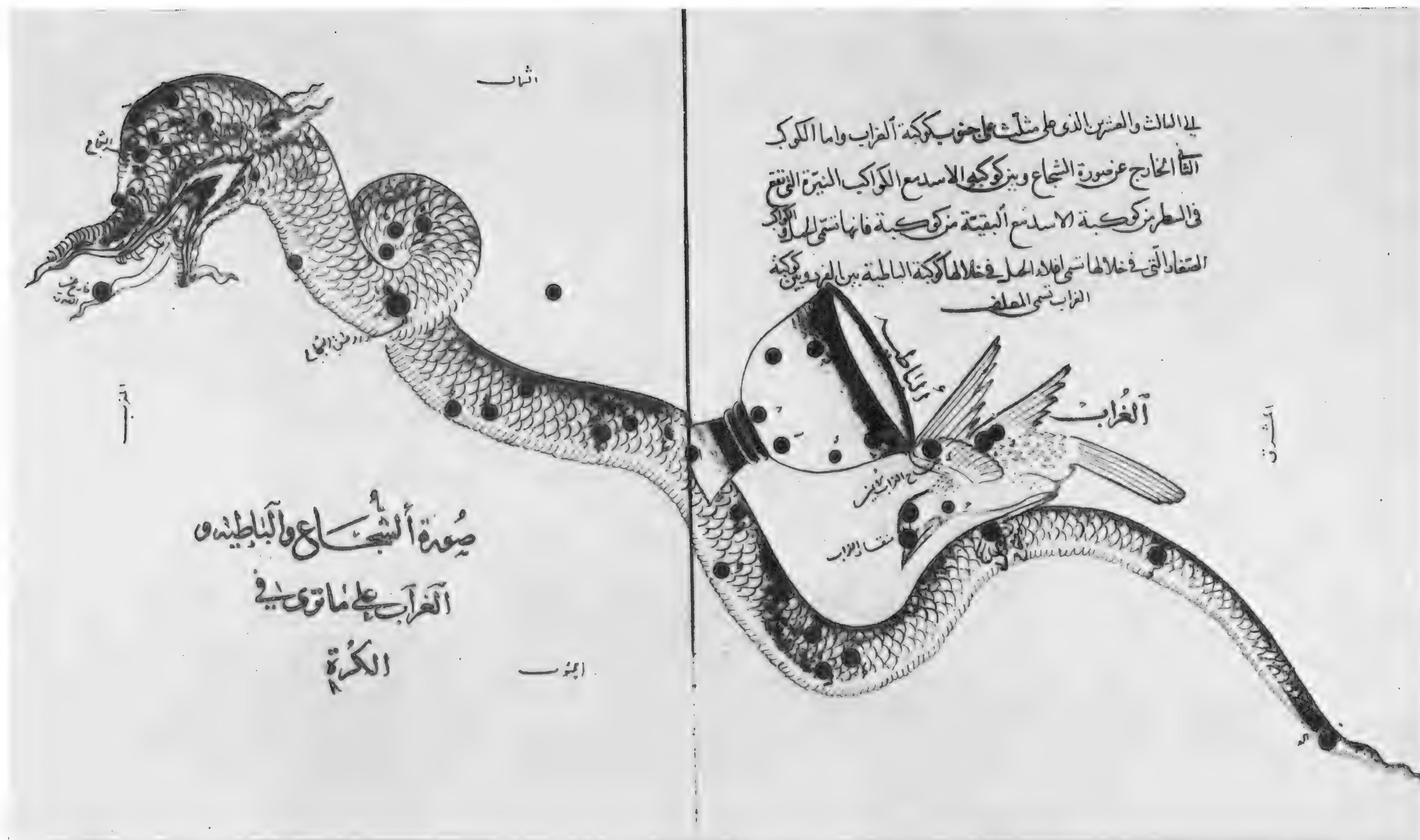
339. Абд аль-Хайя. Дервиш в пустыне. Миниатюра из рукописи «Гулистан». Копия конца XV в.

Ясностью и простотой архитектурных членений отличается и интерьер Гур-Эмира: квадратные плоскости стен с четырьмя глубокими стрельчатыми нишами, ярус тромпов с промежуточными щитовидными парусами, чаша купола. Но декор здесь роскошен и измельчен: богатая орнаментальная живопись растительного, геометрического и эпиграфического характера (многоцветные узоры на золотом фоне или же золотые на синем) покрывает сверху донизу весь интерьер. Росписью была покрыта даже ониксовая панель, а паруса и купол были украшены розетками из папье-маше, покрытыми тонким сине-голубым или золотым узором. На беломраморном полу покоятся окруженные резной решеткой роскошные надгробия, выточенные из мрамора, оникса, нефрита.

Величием и простотою своих архитектурных форм, великолепием декоративного убранства Гур-Эмир может быть сопоставлен лишь с мавзолеем Ольджайту в Султании и усыпальницей Суфи в Ургенче, но это отнюдь не сколок старой архитектурной схемы парадной аристократической усыпальницы, а ее совершенно новое образное воплощение.

Новаторство среднеазиатских зодчих приводит в конце XIV века к созданию особого вида огромных комплексных усыпальниц. Они как бы заменяют группу самостоятельных сооружений целостным зданием, сочетающим цикл различных по назначению, но функционально взаимосвязанных групп помещений в едином архитектурном организме. Таковы Доруссиадат («Местопребывание Власти»), воздвигнутый в Шахрисябзе, мавзолей-мечеть Ходжа Ахмеда Ясеви в городе Туркестане.

Доруссиадат — огромная усыпальница, здание которой было заложено в 1380 году по распоряжению Тимура. Первоначально это был одиночный мавзолей для его скончавшегося в юные годы сына Джехангира, вошедший затем в планировочно сложный, архитектурно целостный комплекс огромной постройки. Здание включало центральный квадратный зал, расположенную за ним усыпальницу Тимура со склепом (Тимур был похоронен не здесь, а в Гур-Эмире), группу боковых помещений подсобного характера и два мавзолея, вкомпонованных в устои главного фасада, который имел вид гигантского пештака с центральным стрельчатым сводом и мощными округлыми башнями на углах. Сохранились лишь склеп Тимура и мавзолей Джехангира (известный под названием Хазрети-Имам). Его композиция очень оригинальна и следует не столько мавераннахрской, сколько хорезмской традиции, что объясняется насильственным переселением в 1379/80 году в Шахрисябз из разоренного Тимуром Ургенча большой группы мастеров. Кубообразный объем мавзолея несет шатровый пирамидальный купол на стройном шестнадцатигранном барабане. Специфическую черту постройки составляет вертикальное построение композиции — такое же, как в ургенчском мавзолее Суфи. Та же вытянутость по вертикали придана и интерьеру, перекрытие которого образует внутренний конструктивный купол на консольно-ячеистых парусах и сталактитовый плафон.



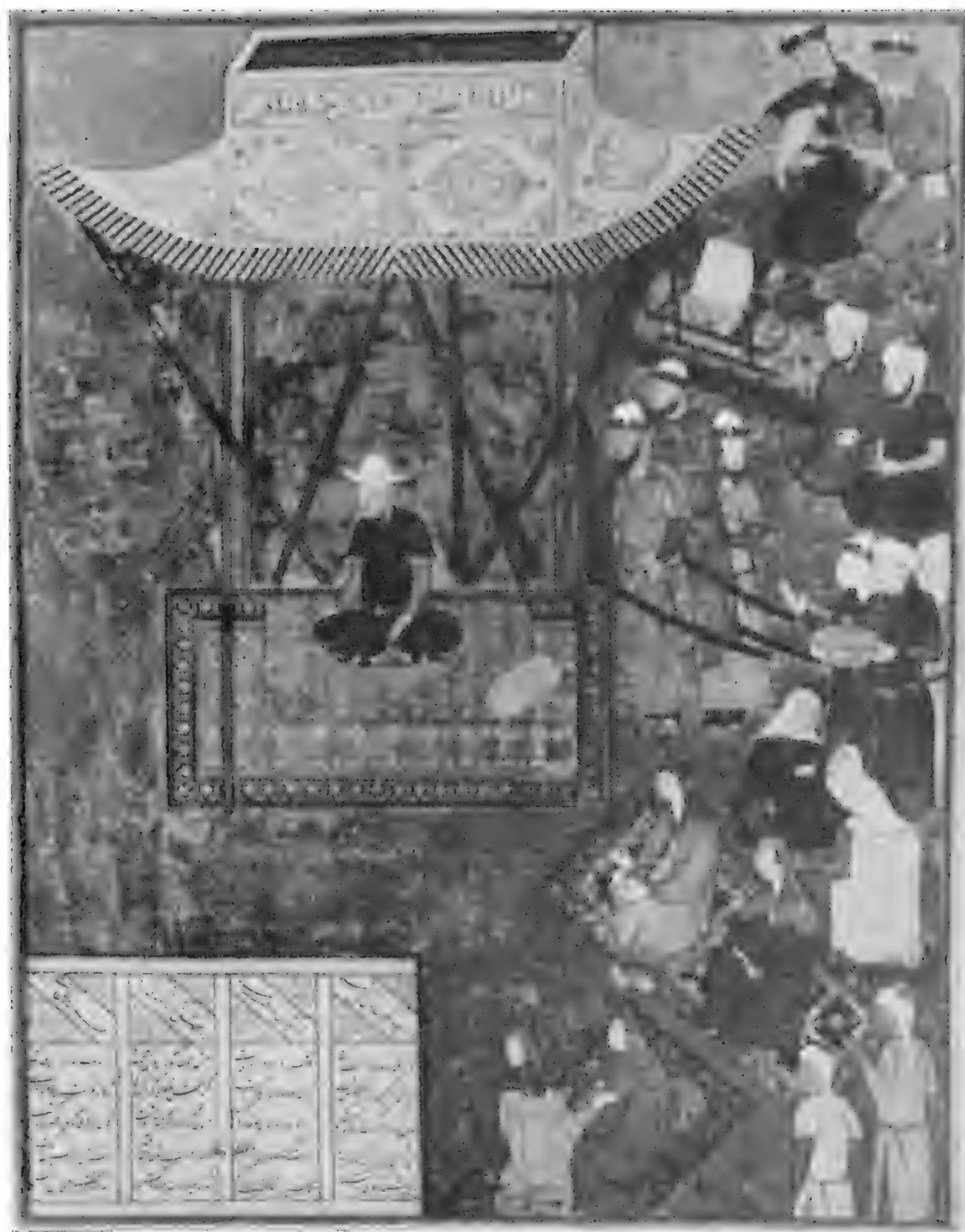
340. Дракон. Миниатюра из «Астрономического трактата» Абд ар-Рахман-ас-Суфи. Около 1437 г.

Почти без утрат дошел до наших дней мавзолей-мечеть в городе Туркестане, сооруженный между 1391—1399 годами по распоряжению Тимура над могилой Ходжа Ахмеда Ясеви (шейх и поэт-мистик XI в., способствовал пропаганде ислама среди кочевнического населения северных районов Средней Азии). Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви *(илл. 332, 334)* имеет прямоугольный план с очень четкой системой разнообразных помещений. На его главной оси расположена сводчатая ниша входа, центральный зал — казанлык, предназначенный для зиарата, дервишских радений и ритуального угощения, и, наконец, собственно мавзолей шейха с мраморным надгробием. В боковых приделах размещены в один или два этажа, мечеть, комнаты для приема паломников, кельи для духовенства, библиотека, кухня, соединительные коридоры. Компактной композиции плана отвечают простота, монументальность и четкость объемных форм. Главный фасад подчеркнут огромным пештаком и фланкирован цилиндрическими на восьмигранном основании башнями. Над казанлыком высится мощный купол, а усыпальница выделена меньшим по размерам куполом, оформленным гофрами. Поверхность боковых фасадов представляет собой сплошные панно с геометрическим узором, а задний фасад подчеркнут ложным пештаком, отмечающим положение главной святыни—могилы Ходжа Ахмеда Ясеви.

Необычайно разнообразны пространственные решения интерьеров. Просторный высокий казанлык, мавзолей и мечеть несут различные по своей конструкции купола, оформленные богатой сталактитовой лепниной. В боковых двухъярусных залах варьируются очертания арок, сводчато-купольные перекрытия, а также декор, что придает каждому залу глубоко индивидуальный характер, в их конструкциях запечатлены инженерно-технические поиски в области перекрытия большепролетных, прямоугольных в плане помещений и анфилад. Декоративная облицовка мавзолея Ясеви включает традиционные для монументального зодчества Тимура приемы выкладки узора цветными глазурованными кирпичами, майоликами и мозаиками, в которых, между прочим, сохранились имена мастеров Ходжа-Хасана и Шамс-абд аль-Вахаба, родом из Шираса.

Одним из ярких проявлений новой градостроительной тенденции становится ансамблевый принцип в застройке городов, особенно главных общественных узлов и площадей. Зодчие возводят здания со строгим учетом уже существующей застройки, соразмеряя масштабы, выдерживая строгую взаимосвязь осей, объемов и силуэтов. Особенных успехов они достигают при создании целостных ансамблей зданий, отмеченных единством архитектурно-планировочного замысла.

Линейный принцип ансамблевой застройки был связан с оформлением главных уличных магистралей. Такова, например, упоминаемая Клавихо главная улица Самарканда, обстроенная двумя этажами сводчатых рыночных зданий. Излюбленный прием ансамблевой



341. Портрет Улугбека, его семьи и придворных. 1441/42 г.

взаимосвязи — «кош» («спаренный», «сдвоенный»), с расположением двух крупных сооружений один против другого. Так, «лицом к лицу» были поставлены соборная мечеть Тимура (Биби-Ханым) и медресе Сараи-Мульк-Ханым в Самарканде, хотя фасадная и объемно-пространственная композиции мечети и медресе отнюдь не совпадали. Главное достижение планировочной мысли заключалось в создании полузамкнутой или развернутой композиции ансамбля путем группировки сооружений вокруг двора или открытой площади.

Первоначальный комплекс Мухаммед-Султана в Самарканде объединял медресе и ханаку при помощи четырехайванного квадратного дворика. Обведенный высокими двухъярусными стенами, он имел по углам стройные двухзвеньевые минареты. Ансамбль этот со временем разросся, и тогда возник у южного айвана величественный Гур-Эмир, а затем, вокруг него,— западный портал, группа добавочных помещений и галерей. Важно отметить, что взаимосвязь упомянутых сооружений отвечала не только задаче планировки данного ансамбля, но и служила формированию целостного городского силуэта: почти на одной оси с куполом Гур-Эмира находились купола Рухабада и Кутб-и-Чахардахума.

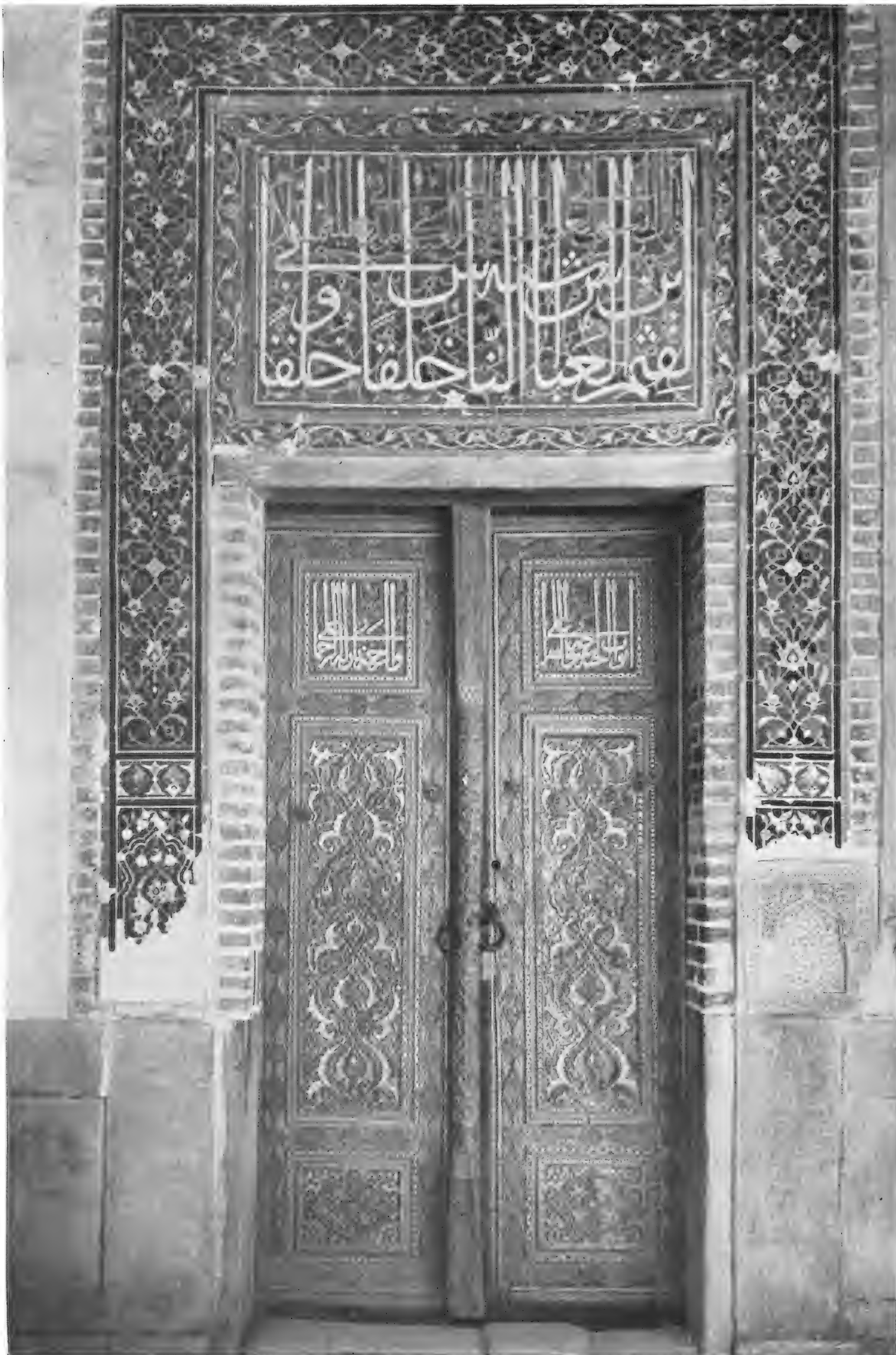
Наиболее парадны были тимуридские ансамбли, создававшиеся вокруг открытых площадей. Классическим примером является ансамбль Регистан в Самарканде (*илл. 333*). От XV века до наших дней дошли лишь площадь и единственное здание медресе Улугбека. Застройка Регистана осуществлялась при Улугбеке последовательно, по периметру квадратной площади, с тщательным соблюдением осей и взаимным равновесием объемов главных зданий. Первоначально было воздвигнуто медресе, затем на его оси — ханака Улугбека, с севера появился караван-сарай Мирзои, с юга — большая соборная мечеть Алике Кукельташ и изящная Масджиди-Мукатта. Таким образом, в течение каких-нибудь двух десятилетий площадь была охвачена группой разнообразных по своему назначению и, соответственно, по своей объемной композиции зданий, сочетанию которых было придано гармоничное равновесие. Застройка Регистана, отвечая ритму жизни столичного города, утверждала новое понимание крупномасштабных ансамблевых задач. Организуя главный городской центр, сохраняя стилевое единство и равновесие архитектурных масс, ансамбль возникал перед зрителем с далеких и близких точек обозрения в беспримерном разнообразии своего облика.

Наряду со строгими, гармонически упорядоченными городскими ансамблями создавались и иные, живописного характера. Для них типично свободное сочетание построек монументальной и легкой архитектуры, включение зелени и воды, органическое слияние с окружающим ландшафтом. К этой категории относится застройка больших чарбагов, а также кладбищенских комплексов.

Шахи-Зинда в Самарканде доныне является непревзойденным образцом мемориального живописного ансамбля. Он тянется по склону Афрасиаба вдоль узкой дорожки, где на пути к святыне высятся многочисленные мавзолеи, в разнообразных сочетаниях бесконечно варьирующие тему небольших портально-купольных усыпальниц. Легкость архитектурных форм, удивительная свобода и гармония силуэта, яркая красочность облицовок — все это придает мажорный характер общему строю Шахи-Зинды, столь далекий от его мемориального назначения.

Дворцы и чарбаги XIV—XV веков не сохранились до наших дней, но, судя по археологическим остаткам, описаниям современников и изображениям на миниатюрах, они не уступали прославленным паркам и палаццо итальянского Возрождения. Их архитектурный замысел выражал ту чувственную радость бытия, которая предвосхищала нарождавшиеся идеи гуманизма. Пышная зелень плодовых и декоративных деревьев, яркость цветников, проточная вода арыков и бассейнов сочетались с архитектурой стройных колоннад, открытых айванов, легких купольных павильонов, с яркостью палаток и шатров — искусство и природа сливались здесь в неразрывное целое.

В архитектуре времени Тимура и Улугбека гладкая поверхность стены подчиняет себе декоративные средства. Если в постройках предшествующего времени господствовал какой-либо определенный вид облицовок, то в монументальном зодчестве тимуровской поры возникает синтетическое сочетание самых разнообразных приемов, отвечающих грандиозности выдвинутых перед зодчими задач. Целостность стиля достигается подчинением крупномасштабных основных узоров архитектонике огромных поверхностей и плоскостей. Архитектурные членения подчеркиваются слегка



342. Дверь мавзолея Кусам ибн Аббаса в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1404/05 г.

выступающими тягами и поясками, но в орнаменте этих обрамляющих полос и больших панно господствует повтор избранного для каждого из них мотива. Большую роль играют цветовые удары: майолики и мозаики подчеркивают наиболее ответственные в зрительном отношении места — тимпаны арок, щипец портальной ниши, заполнения звездчатых и многогранных фигур в узлах гириха, полосы надписей, сталактитовые венцы подкупольных барабанов или завершающих минареты гульдаста.

В противовес сооружениям предшествующего периода, в интерьерах которого господствовал тот же, что и снаружи, изразцовый декор, в интерьерах рубежа XIV—XV веков доминируют орнаментальные росписи, и лишь панели сохраняют мозаичные наборы.

Преобладают монументальные росписи, выполненные в сине-золотой гамме. Для них характерны контрасты цветовых пятен, богатство узоропостроений. Гур-Эмир и Биби-Ханым представляют собой наивысшее проявление этого нового стиля роскошной полихромной орнаментики.

Параллельно развивается и совершенно иной — монохромно-графический стиль художественного оформления интерьеров: доминирует белый фон и ажурный, выполненный тонкими кистями линейный рисунок цвета кобальта. В мавзолеях Ширин-Бика-ака, Биби-Ханым и Туман-ака в оформлении стен, парусов и куполов уже господствуют эти легкие росписи синим по белому с введением сдержанных акцентов красной глиной (кизыл-кессяк) — быть может, как основы под позолоту. Именно этот стиль будет преобладать в первой половине XV века. Остатки подобных росписей сохранились в ансамбле Шахи-Зинда (мавзолей Кази-заде-Руми и восьмигранный павильон) в восточной пристройке Гур-Эмира, в худжрах самаркандского медресе Улугбека, в шахрисябзском Гумбези-Сейидане.

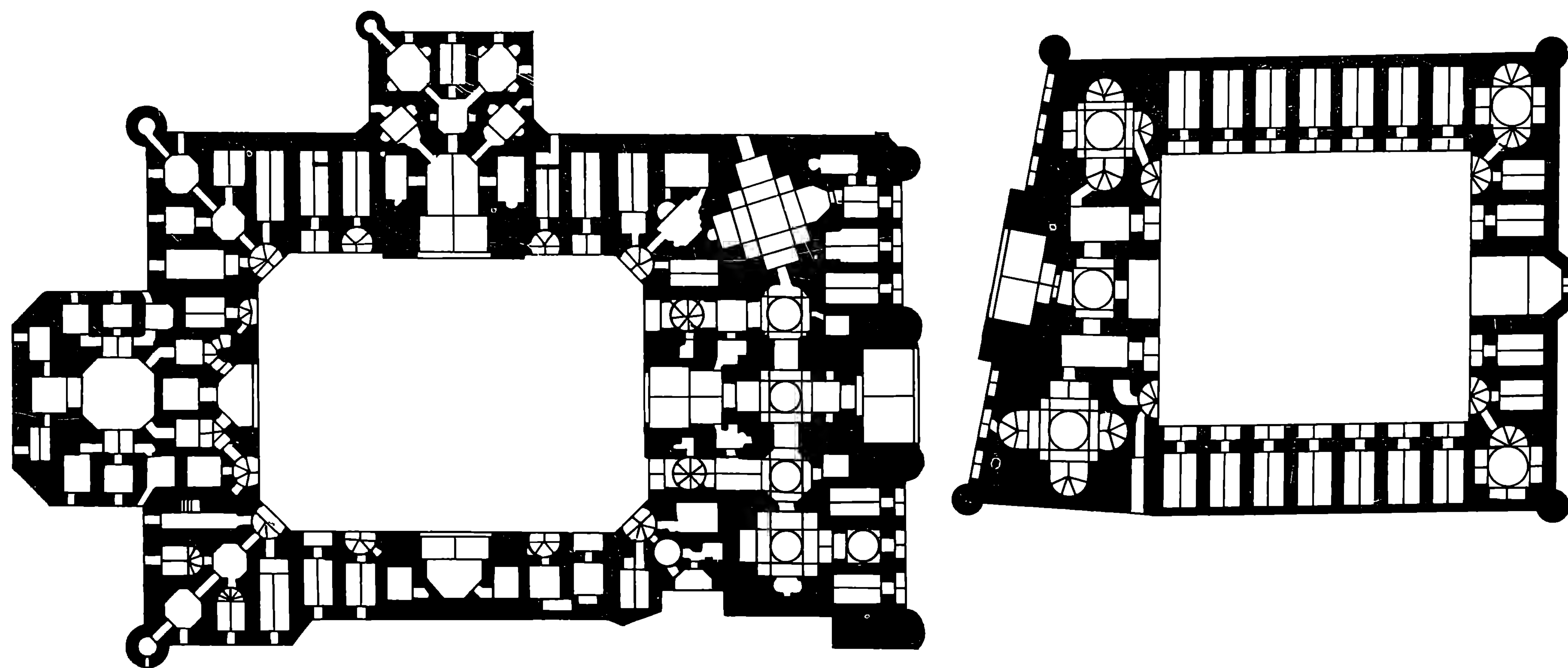
Во второй половине XV века в Средней Азии отмечается общий упадок культурной жизни. Строительная деятельность резко сокращается, искусства и науки находятся под запретом, и почти все творческие силы покидают Мавераннахр, над духовной жизнью которого нависает зловещая тень изувера Ходжа-Ахрара. И однако это мрачное для Средней Азии время было ознаменовано напряженными творческими поисками, новооткрытиями и достижениями в области архитектуры.

Строительная техника этого периода отмечена разработкой совершенно новых методов сводчато-купольных покрытий, основанных то на системе гуртов и так называемых щитовидных парусов, то на четырех пересекающихся подпружных арках, используются также искусные комбинации тех и других. Преимущество этих конструктивных систем в том, что они позволяют увеличить пролеты помещений, одновременно сокращая диаметр самого купола. Достигается более свободное построение внутреннего пространства и в конечном счете создается совершенно новый облик интерьера.

Если в предшествующие эпохи в интерьере господствовала тектоническая разбивка, с четким подразделением на панель, стену, пояс тромпов и купольную скуфью, то отныне появляется пластическое оформление пространственной среды. Уже с уровня панели возникают гурты и упругие оболочки парусов. Происходит последовательное нарастание изогнутых поверхностей парусов, сталактитовых заполнений, полукуполков, и, наконец, завершает этот динамический взлет главный купол.

С этой новаторской тенденцией связаны три замечательных архитектурных памятника — мечеть на городище Анау (1456), самаркандские мавзолеи Ишратхана (1464) и Ак-Сарай (70-е годы XV в.).

Мечеть Анау (1456, *илл. 336*) была возведена в память некоего шейха Джемал ад-Дина его сыном Мухаммедом. Мечеть была поставлена на краю небольшого средневекового укрепления, при этом в двух уровнях: на склоне располагался цокольный этаж, а на гребне — основные архитектурные объемы и двор. Планировка необычна — здание выполняло не только роль мечети у почитаемой могилы шейха, но также ханаки с кельями-худжрами для пребывания паломников. Обширный и высокий главный зал мечети обращен стройным сводчатым айваном во двор. По обе стороны отвесно высятся боковые постройки, каждая из них включает большой трехъярусный зал и группу подсобных комнат и галерей.



343. Кош-медресе в Бухаре (справа — медресе Мадари-хан, 1566—1567, слева — медресе Абдулла-хана, 1588—1590). План

344. Ханака Надира Диван-беги в Бухаре. XVI в.

В мечети Анау насчитывается до полутора десятков различных видов перекрытий, их легкие вспарушенные оболочки вздымаются и над открытыми анфиладами и над помещениями замкнутого контура. Особенно эффектны интерьеры боковых залов, в которых нарастание легких парусно-купольных конструкций, трехъярусное построение, а также ниши, лоджии, обводные галереи, верхний световой фонарь создают ощущение воздушной легкости и «перелива» архитектурного пространства. Никакого декора нет — общий эффект достигнут чисто архитектурными средствами.

Стены главного зала мечети расчленены на панель и три яруса стрельчатых ниш в обрамлении плоских лопаток и завершаются сталактитовым венцом. Поверхность купола оформлена геометрическим узором в технике инкрустированного подцвеченного ганча (часпак). В интерьере мечети доминирует белый цвет, и лишь сплошная облицовка резной мозаикой в михрабной нише вносит яркое колористическое пятно.

Полихромный декор сконцентрирован в основном на главном, обращенном во двор фасаде. Его композицию определяет высокий сводчатый айван и трехъярусные боковые крылья с нишами-лоджиями. Эти лоджии, продолговатые и квадратные панно на устоях портала, сам портальный свод, венчающая его сквозная аркатура, то есть все основные архитектурные элементы портала, обрамлены непрерывной полосой орнамента. В декоре стен царит желтоватая фактура кирпича, на фоне которой выложен цветными квадратиками несложный геометрический узор. Но тимпаны больших и малых арок, а также прямоугольные панно с надписями заполнены наборами очень тонкой резной мозаики. Яркая синева мозаики вносит звучные цветовые акценты в архитектурный строй фасада мечети Анау.

В мечети Анау приковывает внимание мозаичное выполнение тимпанов главного портала: крупные изображения огненно-желтых драконов на фоне стилизованного древа, усеянного спиралевидными завитками желтыми листами и белыми цветочками. Необычны здесь сказочные драконы (аждага), введение которых в украшение культового мусульманского здания полностью противоречило запретам ислама.

Мавзолей Ишрат-хана (*илл. 335*), несмотря на то что он дошел до нас с огромными утратами, остается одним из самых пленительных созданий среднеазиатского зодчества, поражая и ныне гармонией архитектурных форм и деталей. Это сложное по своей планировке здание служило фамильной усыпальницей женщин и детей из дома самаркандских Тимуридов. В центре — крестообразный зал поминовений, по одну сторону его — галерея для совершения обрядов (мион-сарай), по другую — мечеть; группа помещений размещена в первом и втором этажах. Трехосевой композиции плана отвечает и разбивка фасадов. Главный фасад выделен изящным порталом, к которому примыкают два яруса лоджий. Особенно оригинален задний фасад. Его архитектоника строится на нарастании арок от края к центру, за ним вздымается на очень высоком барабане стрельчатый купол,

345. Ханака Файзабад в Бухаре. 1598/99 г.

346. Ханака Хакими Мулло-Мир в Рамитане. 90-е гг. XVI в.

фоном которому служит тыльная сторона портала с контрфорсной аркатурой.

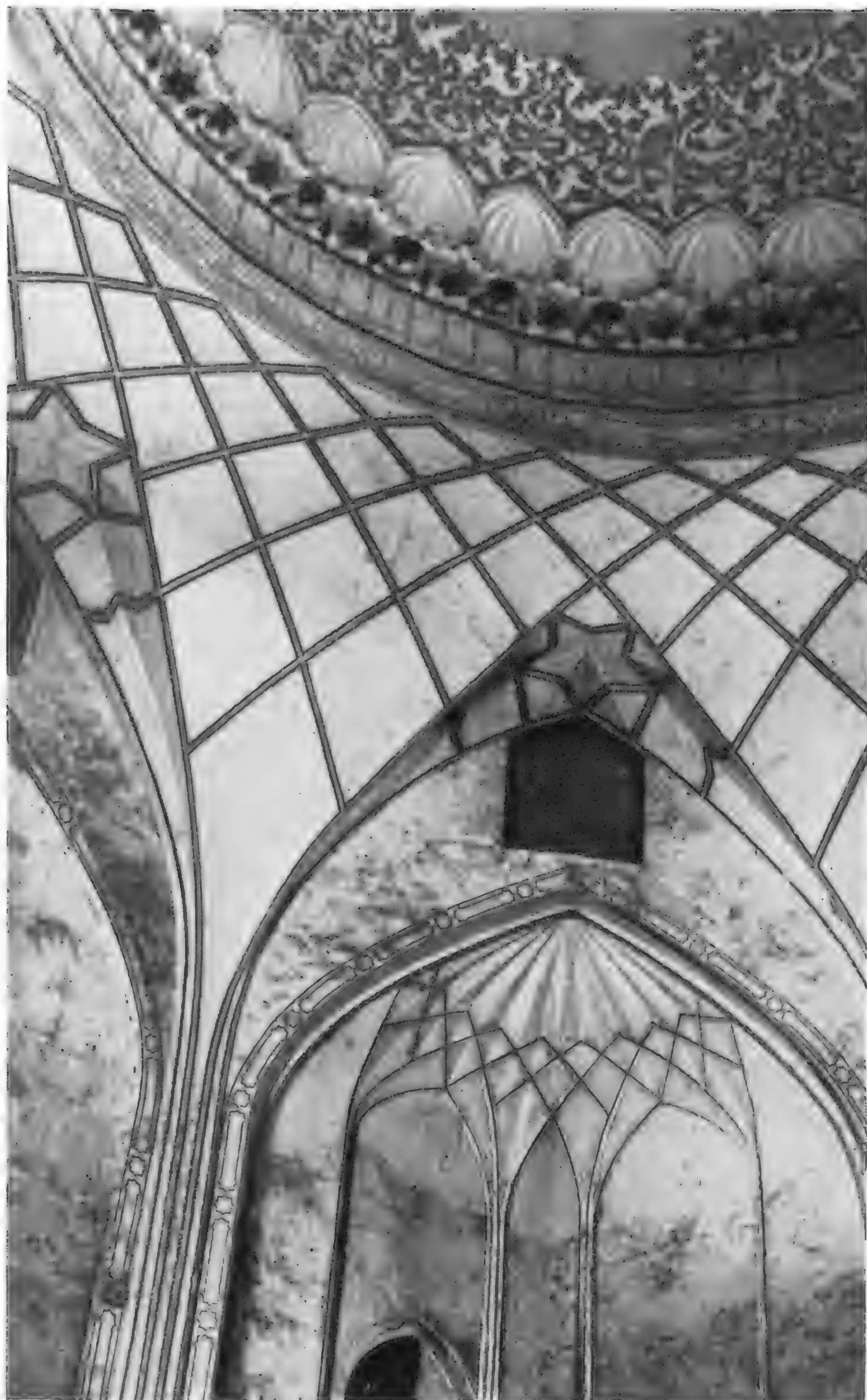
Очень близок по стилю к мавзолею Ишрат-хана другой тимуридский мавзолей — Ак-Сарай, не столь сложный по планировке и общей композиции, но настолько сходный с ним в решении интерьеров и характере декора, что можно уверенно говорить о создании его зодчими из одной самаркандской мастерской.

Обе постройки дают исключительное разнообразие пространственных решений благодаря виртуозному использованию нового типа сводчато-купольных систем. Особенно эффектны здесь интерьеры главных залов: в основании стен проходят высокие мозаичные панели, а выше стремительный взлет гуртов и щитовидных парусов переводит взгляд через многогранные геометрические фигуры к отлогой звездчатой скуфье купола.

В противовес полихромной насыщенности фасадов, характерной для построек первой половины XV века, внешний архитектурный декор мавзолея Ишрат-хана (как и анауской мечети) создается простой фактурой притертого строительного кирпича, на фоне которого очень сдержанно размещены ярко-синие пятна мозаик. Это фигурные медальоны и звезды, изредка — сплошное заполнение надписей и арочных тимпанов.

В интерьерах обоих позднетимуридских мавзолеев Самарканда ведущую роль начинает играть новая техника настенной росписи — «кундаль». Золотой краской покрывали фон, на котором выступали исполненные рельефом пышные цветочные сплетения; иногда золотом наносили сам узор, сверкавший на ярко-синей или белой основе. До сих пор особый вид бухарской рельефной златотканой парчи называется «кундаль», что как нельзя лучше характеризует стилистические особенности и художественный эффект кундальных архитектурных росписей с их рельефным орнаментом и обилием позолоты.

Изобразительная тематика не была чужда росписям интерьеров времени Тимура и Улугбека. Так, в росписи трех упоминавшихся выше самаркандских мавзолеев Ширин-Бика-ака, Туман-ака и Биби-Ханым введены наряду с орнаментальными мотивами пейзажные композиции. Заключенные в узкие арочные вертикальные панно, они изображают условный «чистый» пейзаж, чаще всего — цветущие плодовые деревья, а также чинары и тополя, изредка пальмы, разнообразные кустарники, травы, цветы. В построении пейзажей нет строгой, присущей орнаменту симметрии, ветви деревьев и стебли трав словно изгибаются под легким дуновением ветра; композиция не скована



347. Ханака Файзабад в Бухаре. 1598/99 г. Система парусов

границами панно — пышная растительность как бы уходит за его рамки, мысленно она продолжается вширь. Эти пейзажи изображают не обычный сад или архитектурно организованный парк, а некий райский сад, не тронутый рукой человека и не оживленный его присутствием. В пейзажах мавзолея Ширин-Бика-ака среди ветвей — силуэты птиц, но в двух других усыпальницах это лишь мир растительного царства: ригоризм ислама побуждал к изгнанию из декора погребального здания изображений живых существ.

В декоре культовых построек почти безраздельно господствовала отвлеченная орнаментация. Но во дворцах правителей и знати запреты ислама нередко нарушались. Историки XV века сообщают, что дворцы Тимура в Самарканде — Баги-Шамаль, Баги-Дилькуша и другие были украшены настенной росписью самого разнообразного содержания (победоносные сражения и пиры Тимура, портреты его самого, его сыновей и внуков, жен и наложниц, военачальников и приближенных, охота и дворцовые забавы). Иногда то были целые изобразительные циклы, прославлявшие государственную мудрость и воинскую доблесть всесильного владыки, ибо, по словам современника Ибн Арабшаха, «намерение его (Тимура.— *Прим. авт.*) было таково, чтобы те, кто не знал его подвигов, мог бы их увидать и как бы воочию при них присутствовать». Историк Шараф ад-Дин с высокой похвалою пишет о картинах во дворце Баги-Шамаль, которые якобы могли соперничать с прославленными рисунками из альбома «Аржанг» древнего художника Мани. Живопись во дворце Дилькуша была посвящена триумфальным победам Тимура в Индии. По приказу Тимура около 1400 года в Герате был сооружен дворец, также оформленный росписями, прославлявшими его ратные подвиги. Вся эта живопись исчезла. Исторические хроники, хотя и не сообщают о ее художественных особенностях, тем не менее свидетельствуют о высоком искусстве мастеров монументальной живописи и о разнообразии ее жанров, включавших портрет, баталии, сцены придворной жизни. Указание Ибн Арабшаха, что Тимур был представлен на некоторых картинах то суровым, то улыбающимся, говорит о том, что художники не ограничивались лишь передачей внешнего сходства, но вносили в изображения известную эмоциональность. По-видимому, общий стиль среднеазиатской монументальной сюжетной живописи конца XIV—XV веков был аналогичен стилю современной ей миниатюрной живописи.

Изобразительные мотивы — несколько специфического характера — входили в роспись интерьеров уникального здания эпохи — обсерватории Улугбека в Самарканде. Здесь были представлены аллегорические образы небесных сфер, планет и звезд, знаков Зодиака, а также климатических поясов морей, пустынь, исполненные, по словам современника, «в рисунках восхитительных и начертаниях несравненных». Подобно дошедшим до нас миниатюрам, иллюстрирующим астрономические трактаты тех времен, то были, по-видимому, не просто научно-графические схемы, а стилизованные ландшафты и персонифицированные образы астральных систем и символов.

Искусство миниатюрной живописи на Среднем Востоке достигает в XV столетии невиданного расцвета. Одна из самых блестящих школ, центром которой был Герат, слагается в восточнотимуридских областях. К сожалению, чрезвычайно трудно выделить среднеазиатские произведения в огромном, дошедшем до нас художественном наследии этой эпохи, поскольку почти не сохранилось подписных миниатюр.

В пользу среднеазиатской атрибуции миниатюр «Антологии» 1398 года (Стамбул, Музей турецкого и исламского искусства) и миниатюры 1417 года (зарубежное частное собрание) говорит их необычайная близость к пейзажным росписям самаркандских мавзолеев Ширин-Бика-ака, Биби-Ханым и Туман-ака, о которых говорилось выше. (Некоторые советские и зарубежные исследователи считают, что миниатюры этой рукописи созданы на юге Ирана.— *Прим. ред.*) Миниатюры «Антологии» варьируют изображение пышных кущ деревьев, трав, кустов, среди которых иногда змеится ручей. Как и в мавзолейных росписях, композиция строится не в перспективе, а вдоль плоскости листа. Здесь та же трактовка тех же расте-

ний — стройные тополя и пышнокронные чинары, плакучая ива и иногда пальма, цветущие плодовые деревья, гибкие стебли трав и кустарников, цветы. Иногда среди ветвей, как и в мавзолее Ширин-Бика-ака, изображаются птицы. В колорите преобладают тускловатые зеленые, коричневые, голубые тона, ручей посеребрен, небо позолочено. Художник передает воображаемые райские кущи — «сады блаженства».

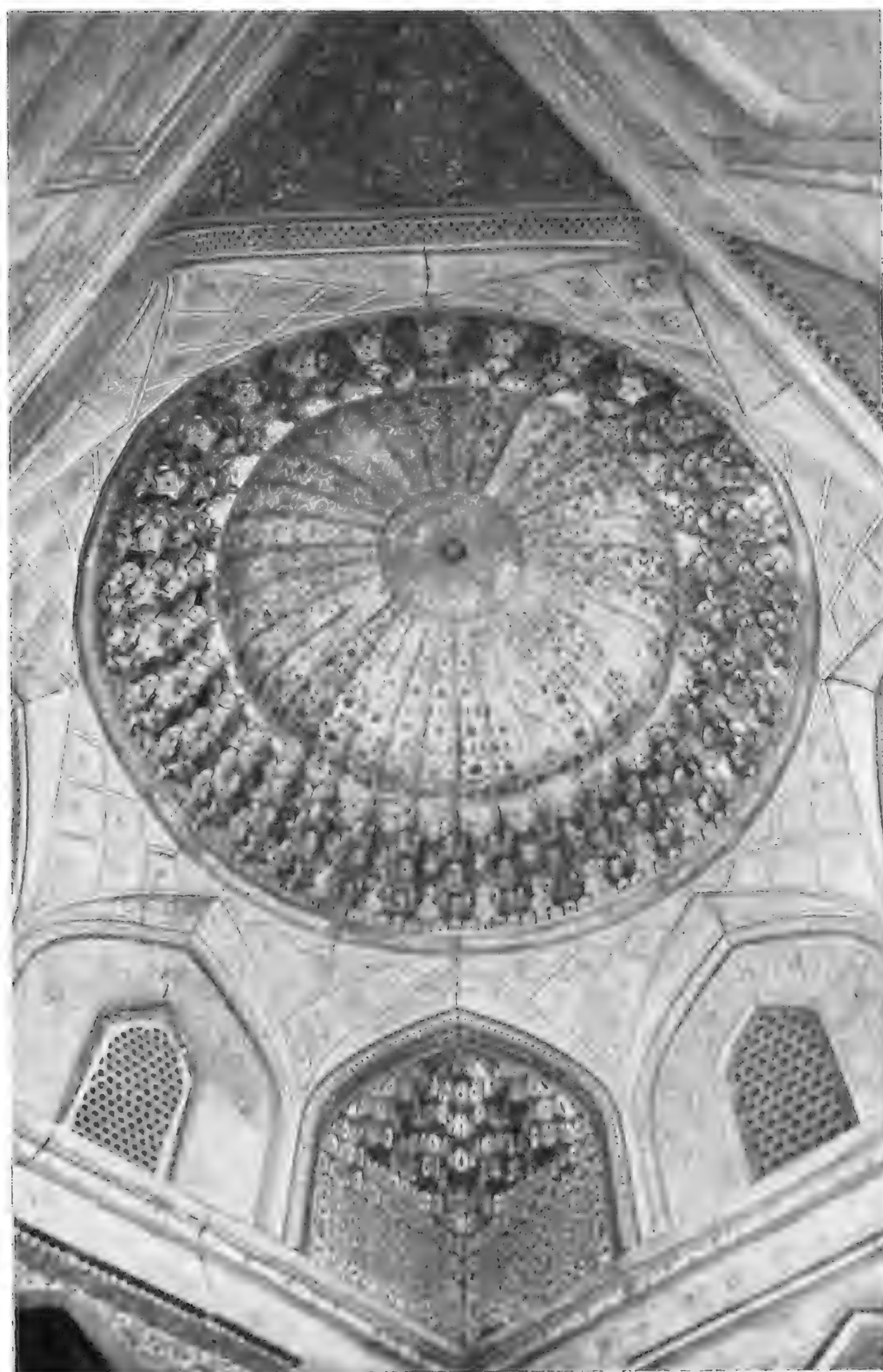
Более реалистична в этом отношении уже упомянутая миниатюра 1417 года. Здесь ландшафт, особенно близкий росписям мавзолея Туман-ака, оживлен рисунком двухзвеньевого минарета с муэдзином на верхней площадке. По композиции и декору он сходен с минаретами Гур-Эмира и медресе Улугбека.

При Тимуре видное место в миниатюрной живописи занимали портреты исторически достоверных лиц, представленных то в одиночку, то в групповых композициях (сцены пиршества, сражений, охоты). Особенно многочисленны были портреты самого Тимура, дошедшие до нас преимущественно в более поздних копиях. Портреты Тимура, изображенного сидящим на троне, в окружении приближенных, в саду с пышными деревьями, лужайками, роскошными павильонами и шатрами, имеются на фронтисписе к рукописи «Шахнаме» 1389 года (Нью-Йорк, коллекция Кеворкиана), в иллюстрациях к «Зафар-наме» (Стамбул, Музей турецкого и исламского искусства), не говоря уже о многих репродукциях XVI—XVII веков среднеазиатского, индийского, иранского происхождения и даже копии, исполненной Рембрандтом с какого-то не дошедшего до нас подлинника. Величавость позы и статичность фигуры Тимура, обобщенность его облика при несомненной передаче индивидуальных особенностей — таковы основные черты этих портретных миниатюр.

В XIV веке Самарканд, как крупный культурный центр, по-видимому, уже располагал определенным кругом собственных мастеров миниатюрной живописи. Состав их особенно возрос после походов Тимура и захвата крупнейших центров миниатюры — Тебриза, Шираза, Багдада.

Самым выдающимся миниатюристом при дворе Тимура считался художник Ходжа Абд аль-Хайя, вывезенный в 1394 году из Багдада в Самарканд и поставленный здесь во главе художественных мастерских. Он считался лучшим в искусстве живописи и почерка «дивани», совмещая, таким образом, в своем лице выдающегося миниатюриста и каллиграфа. Абд аль-Хайя был художником-новатором, создавшим свою особую, утонченную манеру письма, которая стала ведущей в среде самаркандских миниатюристов. «С тех пор,— по словам историка Мирза Мухаммед Хайдара,— никто не писал иначе, как в манере Абд аль-Хайя... Он не знал соперников в ясности, деликатности и силе своей кисти и во всем, поистине, что касается искусства живописи; после него было лишь два столь же великих художника — Шах-Муззафар и Бехзад» [59].

Среди немногих подписных миниатюр, связанных с творчеством этого мастера, имеются копии с подлинников Абд аль-Хайя, выполненные его учеником Мухаммед аль-Хайямом, также выдающимся миниатюристом, работавшим в 30-х годах XV века в придворных мастерских Герата. Близость этих копий к



348. Ханака Ходжа Зайнуддина в Бухаре. Первая половина XVI в. Деталь интерьера

подлинникам не вызывает сомнений, и поэтому они позволяют составить суждение о художественной манере Абд аль-Хайя. Лев с вьющейся гривой, переданный в великолепно уловленном хищном движении, изображение плывущей утки и, наконец, сцена сражения двух воинов (альбом «Сарай», ГДР, Берлин, Немецкая гос. библиотека) поражают динамикой, умением передавать сложные повороты. Миниатюры выполнены с подцветкой, в энергичной графической манере, при этом видную роль играют цветовые удары красного и золотого.

Другая копия с подлинника Абд аль-Хайя входит в список «Гулистана» Саади (Париж, собрание Ротшильда), переписанный в 1486 году, вероятно, в Герате, знаменитым каллиграфом Султан-Али-Мешхеди. Его украшал какой-то выдающийся миниатюрист (может быть, молодой Бехзад). Миниатюра связана с рассказом о дервише, совершавшем нелегкий путь через пустыню с веселой песней на устах (*илл. 339*). Самодовольный богач, ехавший на верблюде, стал на-

349. Ансамбль Калян в Бухаре. XII—XVI вв.

смехаться над бедняком, но в конце пути его настигла смерть. В миниатюре изображен желтый пейзаж пустыни с редкими кустами колючек и корявого саксаула на фоне гибких песчаных барханов. Мастер избирает кульминационный пункт притчи, когда сраженный смертью богач падает с верблюда, а на переднем плане эту сцену наблюдают дервиш и его спутник. По-разному воспринимают происшествие жители кочевого аула. Откинулась в испуге молодая женщина; ее муж, сидящий на ковре, указывает перстом на происходящее; мужчина с луком и подросток встревоженно протягивают руки, и только дети беспечно продолжают свою игру. Жанрово-дидактическая основа сюжета находит свое полноценное воплощение в этой миниатюре, передающей самую суть события. Рисунок очень тонок, пропорции точны, композиция уравновешенна — она построена на диагональном размещении фигур. Однако колорит несколько ограничен, в нем преобладают холодные охристые и сероватые тона и нет еще той щедрой полихромии, которая станет характерной для миниатюр XV столетия.

Другим выдающимся мастером, трудившимся при дворе Тимура в Самарканде, был художник Пир-Ахмед Баги-Шамали, современник и продолжатель традиции Абд аль-Хайя. Его прозвище, очевидно, было связано с созданием живописи в одном из лучших самаркандских дворцов Тимура, воздвигнутом в 1397 году в саду Баги-Шамаль. Миниатюры Пир-Ахмед Баги-Шамали пока не выявлены, а между тем тимуридский историк характеризует этого мастера как «зенит своей эпохи, не знавшего равных», замечательные творения которого «заставили бы устыдиться самого Мани».

К произведениям самаркандской школы миниатюристов начала XV века может быть отнесена превосходная миниатюра, вклеенная в более поздний список «Золотой цепи» Джами (1549, Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). К этому заключению приводит анализ костюмов и такая деталь, как штандарт с изображением льва и солнца, по свидетельству Клавихо,— «герб правителя самаркандского». Этот же мотив входил в оформление тимпанов дворца Тимура — Ак-Сарай.

Миниатюра выполнена на двух смежных листах и передает сцену охоты в горах (*илл. 337, 338*), в которой участвуют принцы из дома Тимуридов, знатные юноши и егеря. На фоне золотых небес с одиночными кудрявыми облачками возвышаются поросшие редкими кустарниками и деревцами гряды скал — лиловые, коричневые, голубые. Среди скал — различные животные: горный баран, козел, лани, медведь, сталкивающий глыбу камня на притаившегося леопарда. Художник передает с удивительным мастерством суровый и величавый горный среднеазиатский ландшафт. На переднем плане — полукружие мчащихся к центру всадников, справа — человек со штандартом и трубачи, среди скал — шестеро всадников, стреляющих на всем скаку в убегающих животных.

350. Мечеть Калян в Бухаре. XV—XVI вв.

351. Медресе Мири-Араб в Бухаре. 1535/36 г.

Композиция динамична, красочная гамма богата, гармонична, но неярка. Вся сцена насыщена упоением гоном, исполнена суровой и мужественной красоты. Миниатюра выполнена мастером очень высокого класса — быть может, им был именно Пир-Ахмед Баги-Шамали.

Произведением самаркандской школы начала XV века является, очевидно, миниатюра, вклеенная в сборник тимуридских документов (Стамбул, библиотека Йылдыз). В ней запечатлен исторический эпизод сражения у крепостной стены Самарканда, обороной которого руководил внук Тимура Халил-Султан; с 1405 по 1409 год он правил Самаркандом — тогда и могла появиться эта миниатюра. Она выполнена в графической манере, с легкой подцветкой рисунка. Детали одеяний содержат важный материал для атрибуции других среднеазиатских неподписных миниатюр начала XV века. Но как художественное произведение миниатюра эта обнаруживает руку посредственного мастера — композиция элементарна, главное не выделено, движения скованны.

В XV веке основным центром восточнотимуридской миниатюры становится Герат. Принц Байсонкур, сын Шахруха, основывает здесь мастерские, где собирает самых выдающихся переписчиков, мастеров художественного оформления книги и миниатюристов. Правитель же Самарканда Улугбек предпочитает изящным искусствам точные науки, обращая свое меценатство главным образом на поощрение научной деятельности. Однако изобразительное искусство развивается и здесь.

В собрании Национальной библиотеки Парижа хранится астрономический трактат Абд-ар-Рахмана Ас-Суфи, выполненный около 1437 года в Самарканде для Улугбека. Список включает многочисленные миниатюры, в которых иконографически точно нарисованы различные астральные символы и схемы (*илл. 340*). Они исполнены в тонкой графической манере, с легкой подцветкой рисунка. Хотя миниатюрист выполнял лишь служебную роль при астрономе, задавшем ему картографические чертежи, все эти образы получили у него живое, реалистическое воплощение. Созвездия, знаки зодиака и прочие астрономические схемы изображены в соответствии с их наименованием: созвездие Девы — это девушка, Стрелец — стрелок, Возничий — арбакеш и так далее, причем по

контуру фигур размещены соответствующие кружки и надписи с наименованием звезд. Впрочем, подобные рисунки известны и в более ранних восточных астрономических трактатах. В самаркандском списке всем небожителям придан подчеркнуто простонародный облик — лица округлы, фигуры коренасты, одежды просты, ноги босы. Эта «демократическая» тенденция в искусстве книжной иллюстрации очень знаменательна.

Исключительный интерес представляет портретная миниатюра, исполненная при жизни Улугбека (Вашингтон, Галерея Фрир, *илл. 341*). Она изображает отдых на лугу после охоты, которую так любил этот правитель. Сам Улугбек восседает на ковре, под балдахином, на котором начертаны его титул и имя, справа — его жены, вельможи, сокольничие, слуги. Он еще не стар — портрет, скорее всего, относится к 1441/42 году. Миниатюра исполнена мастером высокого класса — рисунок тонок, красочная гамма богата, но не пестра, фигуры переданы в живых поворотах, позы непринужденны, типы разнообразны.

В 1447 году, после смерти Шахруха, Улугбек захватил Герат и вывез в Самарканд основную группу мастеров. Среди них упоминаются художники Мавляна Шихабуддин Абдулла и Мавляна Захираддин Азхар, принятые с великим почетом в столице Мавераннахра. Они получили задание иллюстрировать хронику правления Улугбека, которая, к сожалению, не сохранилась до наших дней.

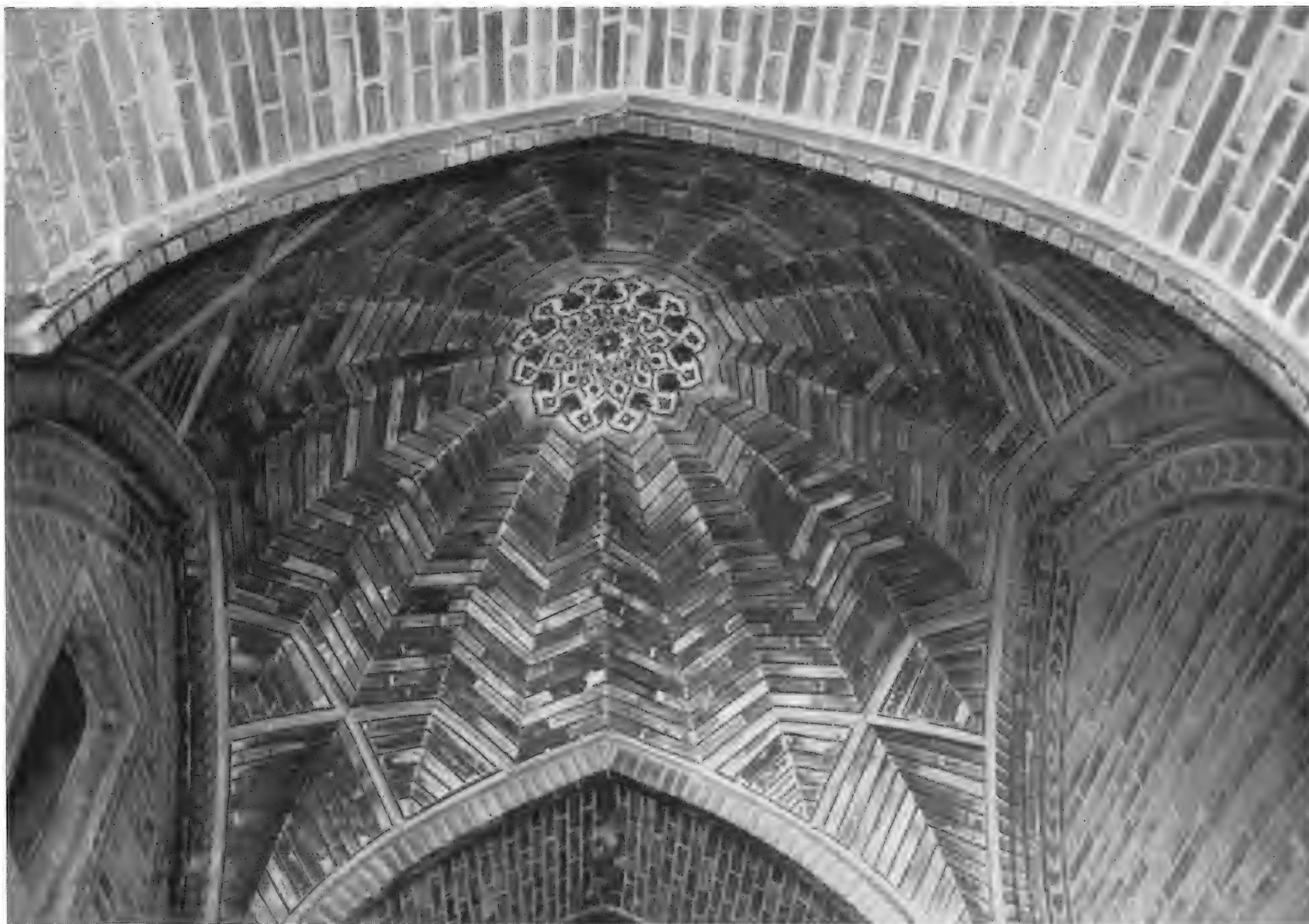
Историческая традиция упоминает некоего мастера Джехангира из Бухары, «столпа живописцев», как его именовали. Считалось, что он был учителем миниатюриста Пир-сеид-Ахмеда Тебризи, который, в свою очередь, стал учителем знаменитого гератского художника Бехзада. Если в этом сообщении есть зерно исторической истины, то чрезвычайно важно подчеркнуть преемственную связь великого гератского миниатюриста со среднеазиатской художественной школой первой половины XV столетия.

Султан Абу-Саид, унаследовавший в 1451 году, после жестокой династической борьбы, самаркандский трон, продолжал традицию покровительства искусствам. Среди наиболее выдающихся художников его окружения восточный историк Мирза Хайдар называет Мансура — «мастера своего искусства, деликатной и тонкой кисти, с которым могла соперничать лишь кисть его сына Шах-Музаффара» [60]. Но творчество этого миниатюриста, первоначально работавшего при самаркандском дворе, в основном развернулось, очевидно, в Герате, куда в 1458 году Абу-Саид перенес свой трон. С этого времени в Мавераннахре в результате жестокой реакции, связанной с деятельностью шейха Ходжа-Ахрара, развитие изобразительного искусства было задержано почти на полстолетие. Художники, миниатюристы и монументалисты, перебираются либо в Герат, либо еще далее на запад. Примечательно указание, что в Османскую Турцию искусство живописи было принесено при султане Баязиде II (1481—1512) именно художником из Туркестана, неким Баба-Наккашем (Дед-живописец — по-видимому, это не собственное имя, а прозвище). В самом же Мавераннахре в эту пору единственной сферой развития изобразительного искусства остается орнамент — геометрический, стилизованно-растительный, эпиграфический. Выполнение его сообразуется с особенностями того или иного материала, но основной репертуар декоративных мотивов един, что определяет стилистическую общность произведений искусства этой эпохи.

352. Медресе Мири-Араб в Бухаре. 1535/36 г. Своды усыпальницы

В архитектурных облицовках конца XIV—XV веков видное место начинает занимать резной камень. Решающую роль в этом, по-видимому, сыграли камнетесы, привезенные Тимуром из областей с традиционным применением этого материала — Закавказья, Малой Азии, Индии. Преобладает геометрический узор — в решетках сквозной, а на сплошных облицовочных плитах — с растительным заполнением. Заметную роль играют надписи сложным почерком «сульс». Очень своеобразен и специфичен именно для Средней Азии прием сочетания резного мрамора с мозаичными вставками, которые вносят красочный акцент в построение узора. Иногда гирих обрисован ярко-синими прокладками, введенными в выточенные пазы, иногда образованные им фигуры заполняются мозаичными наборами.

Особую область работы камнетесов составляло изготовление каменных надгробий — они в большом числе сохранились в Самарканде, Шахрисябзе, Астана-ата, Мерве и других местах. Поверхности их по-



353. Медресе Абдулла-хана в Бухаре. 1588—1590 гг. Своды

крываются каллиграфическими надписями и тонким растительным орнаментом резьбы по мрамору. Боковые грани тронного камня Кукташ, найденного в цитадели Тимура, и огромный каменный пюпитр для Корана в мечети Биби-Ханым покрыты богатым растительным узором и надписями.

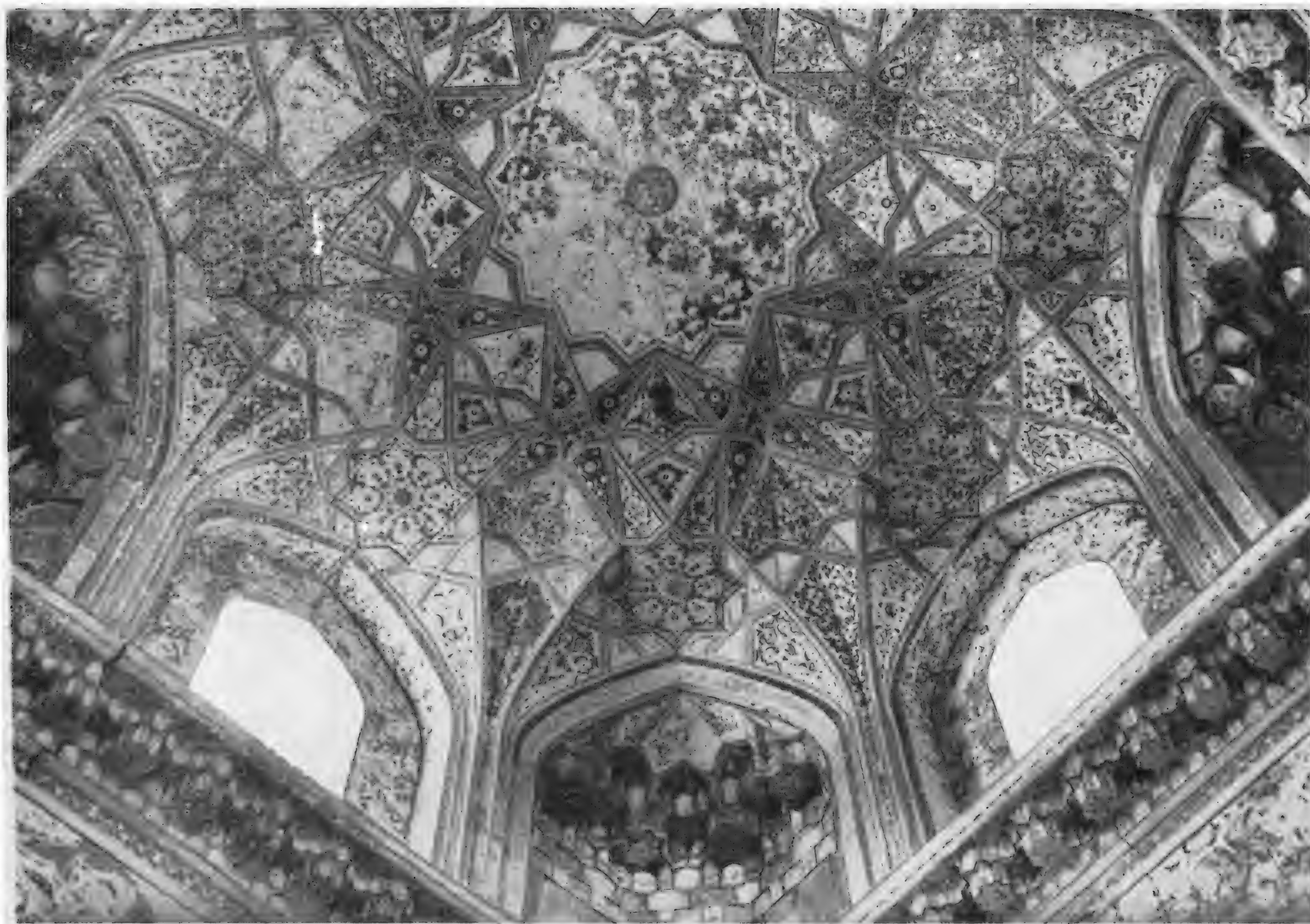
Давнюю традицию имела на среднеазиатской почве художественная обработка дерева. В XV веке это либо сложный столярный набор из отдельно выточенных элементов, либо глубокая многоплановая резьба. Нередко эти два вида сочетались.

Столярные наборы наилучшим образом отвечают построению геометрического узора. В них поражает необычная точность соединения без гвоздей и клея многочисленных рельефно профилированных брусков, образующих гирих, виртуозно точная обработка всех деталей. Эта техника, со временем утраченная,— свидетельство превосходного знания мастерами прикладной геометрии.

Что касается пластической многоплановой резьбы, то она больше подходила для растительных и эпиграфических орнаментов, выполненных свободным движением резца. Варьируя типы резцов и их наклон, мастер придавал даже единому по начертанию орнаменту различный характер, создавая различные варианты эффекта светотени.

Образец столярного набора, сочетающегося с резьбой,— дверь медресе Улугбека в Бухаре (1417). Шедеврами многоплановой резьбы с замысловатыми мотивами растительного и эпиграфического характера являются двери мавзолея Ходжа Ахмеда Ясеви (1397), мавзолея Кусам ибн Аббаса Шахи-Зинды (1404/05, *илл. 342*), Гур-Эмира (1403). Не менее выразительны резные деревянные колонны XV века из города Туркестана с членением ствола широкими и узкими горизонтальными полосами, в которых чередуются геометрические, стилизованно-растительные мотивы и надписи исторического содержания.

Новаторскими исканиями отмечено в XV веке развитие посудной керамики *(илл. 322)*. В эпоху расцвета орнаментики и полихромных керамических облицовок в архитектуре уместно было бы ждать аналогичного явления и в бытовой керамике, а между тем для керамической посуды этой поры характерны моно-



354. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Своды

хромность росписей и изобразительный характер основных мотивов. Наряду с традиционными поливными сосудами ярко-зеленого и ярко-голубого цвета возникает особый тип керамических изделий на силикатной основе с росписью кобальтом. Широкое применение такого черепка и такой краски само по себе не было чем-то новым — оно было известно еще в домонгольское время. Внешним побудительным толчком к расцвету именно этого типа керамики послужило увлечение китайским сине-белым фарфором, который необычайно высоко ценился в ту пору на всем Востоке. Однако ошибочно было бы считать, что главную роль сыграла здесь лишь мода на китайские изделия — они ввозились в Среднюю Азию и раньше, но никогда не вызывали прямых подражаний. Расцвет этот был связан с формированием новых эстетических вкусов.

Секрет каолиновой глины, из которой выполнялся фарфор, так и не был раскрыт на Среднем Востоке, хотя и были многочисленные попытки его изготовления. Зато весьма успешными оказались имитации на силикатном черепке, белый цвет и пористая структура которого обеспечивали глубину и мягкость проникновения кобальта в роспись, нанесенную под прозрачной глазурью. Крупными центрами изготовления керамики типа «кобальт» становятся Самарканд, Ниса, Мерв и некоторые иные пункты.

Уже в облицовках Фарфорового павильона Улугбека в Самарканде наряду с плитками подлинного фарфора были успешно применены местные имитации. Что касается посудной керамики, то первоначально на ней воспроизводились чисто китайские мотивы и символы (например, «гриб бессмертия», «облака», «пара персиков» и др.), но с течением времени и эти мотивы претерпели существенные изменения. В конечном счете возник определенный круг самостоятельных художественных мотивов и своеобразный стиль керамических росписей с непринужденно размещенным рисунком, нанесенным свободным движением кисти, тонкими линиями и легким мазком. Это уже не орнамент, но именно рисунок, преимущественно растительного характера — ветви, цветы, плоды, как будто вольно брошенные на стенки или на дно сосуда. В керамике Южного Туркменистана нередки также изображения

355. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Мозаичные панно

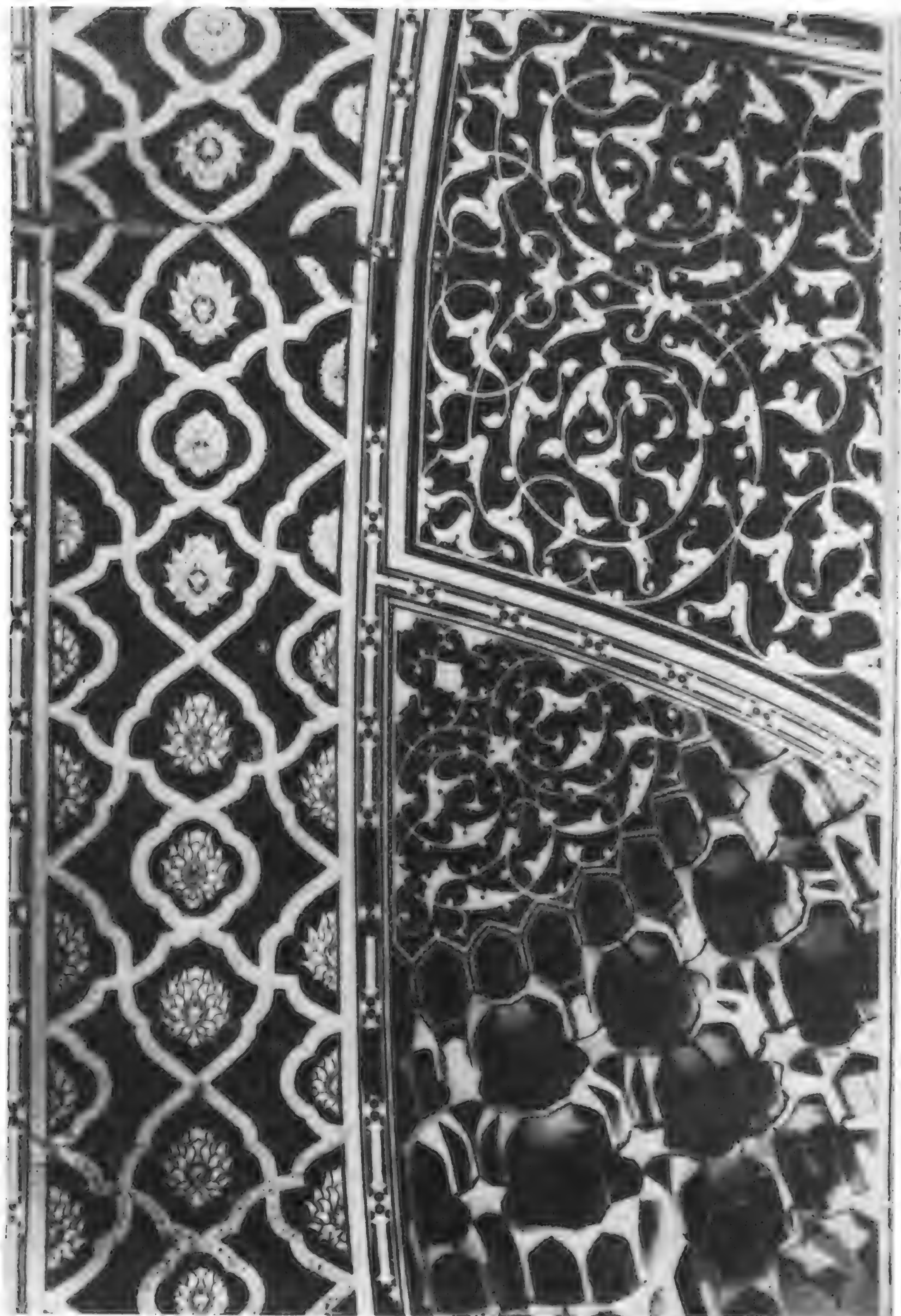
птиц, животных, иногда и человека. Если в предшествующие эпохи в среднеазиатском керамическом искусстве господствовал орнамент, подчиненный геометрической разбивке, то здесь преобладает свободно-живописная манера, возникает не только новый репертуар изобразительных мотивов, но и новые приемы их сочетания, основанные на свободном размещении этих мотивов. Красота изделий — в изящной профилировке, в мягких — от густо-синего до голубого — растеках кобальта, в непринужденности композиций.

Средняя Азия в эту эпоху славилась изготовлением прекрасных тканей. В XV веке здесь производились ткани хлопчатобумажные, льняные, шелковые; особенно роскошны были атлас, тафта, парча. Одни из них шли на одежды — судя по изображениям на миниатюрах, они были ярких расцветок, иногда оживлены мелким золотым узором. Другие (обычно плотные и тяжелые) шли на палатки, шатры, завесы — здесь применялись ткани полосатые, тканевые аппликации из цветных шелков, одноцветные ткани с расшитыми на них орнаментами. Широко использовались в быту ковры, изготовленные ковроделами в профессиональных городских мастерских. У кочевых туркмен ковры ткали женщины в домашних условиях. Ковры «городские» были расчленены по основному полю на крупные фигурные панно со сложным растительно-цветочным заполнением. В коврах «степных» преобладают гирихи и плетенки, восьмигранные картуши и ряды каем, заполненных орнаментальными элементами, многие из которых сохранились в современном туркменском ковроделии. Изображения туркменского ковра, проникавшего в Европу как предмет роскоши, встречаются на некоторых картинах эпохи Возрождения (фреска Лоренцо ди Креди в Пистойском соборе, «Обручение Марии» Николо ди Буонокорсе).

Художественная культура Средней Азии эпохи Тимура и Тимуридов — необычайно яркое явление в истории мирового искусства. По мере создания огромной империи, усиления ее влияния в Мавераннахре происходит соединение местных культурных традиций с традициями многих других народов. Так возникает основа для формирования новых, прогрессивных творческих устремлений. Не отвергая достижений предшествующей художественной практики, зодчие, художники, мастера художественно-прикладного дела придают иное образное звучание традиционным формам, но главное — приходят к новым творческим решениям, которые отвечают современным требованиям.

Искусство развивается в сложных противоречивых условиях. Феодальная верхушка ставит перед ним задачу утверждения художественными средствами идеи непоколебимости монаршьей власти и существующей сословной иерархии. Отсюда — грандиозные масштабы и парадная репрезентативность архитектуры, прославление придворной жизни, военных доблестей и побед в монументальной живописи и в миниатюре. Но именно в эту эпоху в жизни городов особенно большую роль начинает играть сословие средних горожан, которое является не только создателем, но и потребителем духовных ценностей. Характерно, что участниками пиршественных меджлисов, устраиваемых знатью, теперь являются не только высокопоставленные лица, прославленные поэты, артисты и музыканты, но также представители торговых и ремесленных корпораций и в том числе — переплетчики, ювелиры, красильщики, ткачи, мастера по выделке кожи и другие. Часто поэты, артисты, художники встречаются со своими почитателями прямо под куполами и тентами рынков, в айване дома, у прохладного хауза чайханы, на балконе какой-либо лавки. Эта демократизация культурной жизни находит свое отражение в литературном творчестве, в архитектуре, в сфере изобразительных и прикладных искусств. И если тимуридские монархи и знать выдвигали перед искусством очень ограниченную идейную программу, то у самих мастеров искусств возникает совершенно новый, быть может, не всегда осознанный взгляд на цели и возможности постижения человеком окружающего мира. Появляется благодатная почва для ростков «ренессансных» черт, отчетливо ощутимых в художественных творениях эпохи.

Монументальные постройки XV века, изумляя грандиозностью объемов и пышностью декора, выражают не столько могущество абсолютистской власти, сколько торжество созидающей творческой воли. Этому служит и смелость инженерных решений. С наиболь-



356. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Мозаичные панно

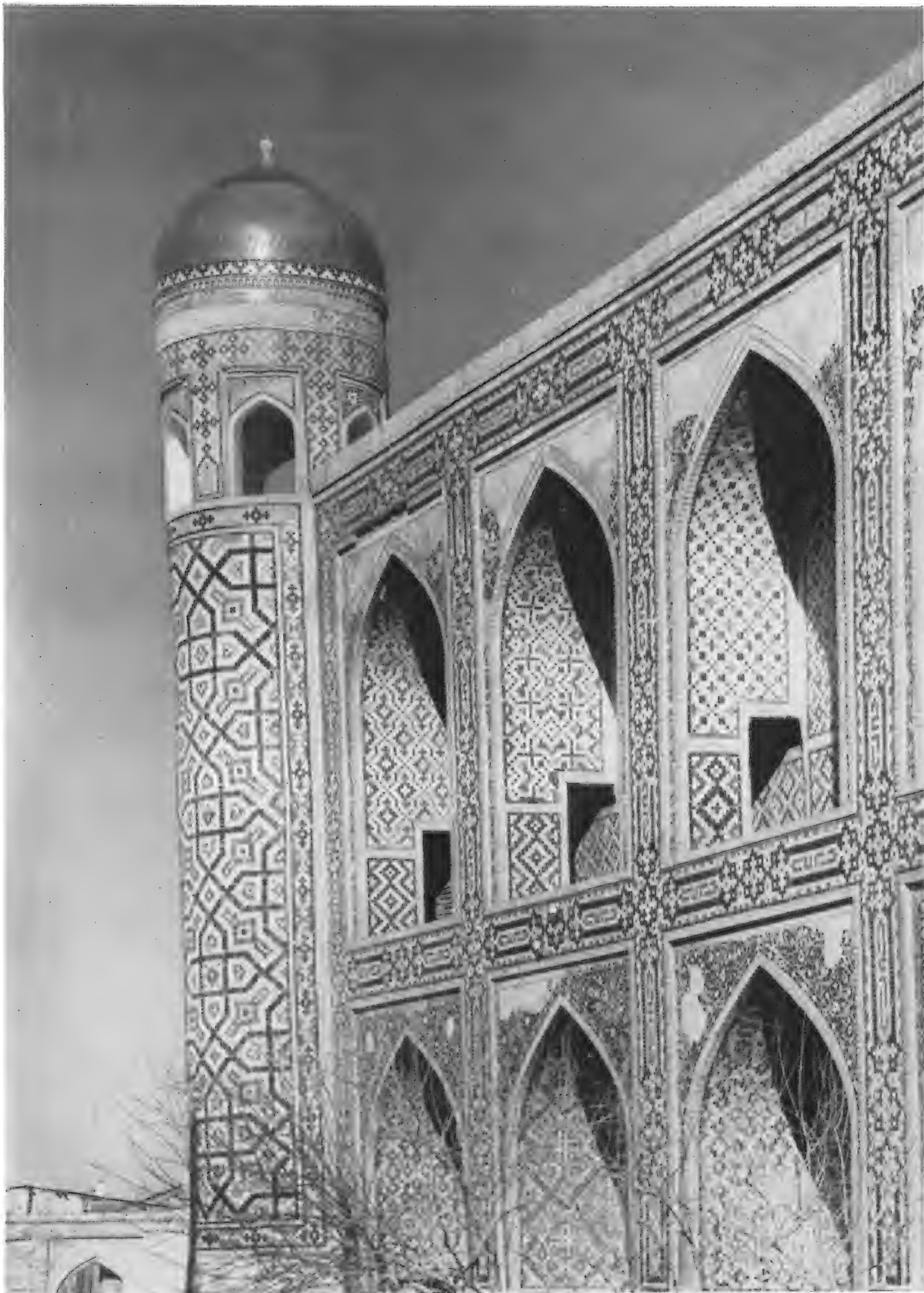
357. Медресе Шир-Дор в Самарканде. 1619—1635/36 гг.

шей силой новые архитектурные идеи находят свое воплощение при создании архитектурных ансамблей, определяющих архитектурный облик городов.

В монументальной архитектуре Средней Азии происходит формирование новых тенденций, что явственно ощущали ее современники. Ибн Арабшах, например, говорит о дворцах Тимура, построенных «в новом стиле» [61]. Это проявляется не столько в выработке каких-то ранее не встречавшихся форм. Представленные в иных композиционных сочетаниях, в других масштабах, в новых пропорциональных соотношениях, в ином декоративном облачении, наконец, своеобразном синтезе,— эти традиционные формы рождают совершенно новые архитектурные образы.

Стремление к великолепию находит свое выражение в невиданном богатстве полихромного декора. В лучших памятниках он подчинен архитектонике сооружения. Но иногда декор как бы поглощает конструктивный остов и архитектурные формы здания. Происходит нечто подобное тимуридской поэзии, в которой большую роль играли литературные шарады — муаммо (сложные поэтические построения скрывали в них разгадку какого-либо задуманного слова, порою не имевшего отношения к самому тексту), а также своеобразные поэтические формы, отличавшиеся замысловатой структурой рифм и нарочитой усложненностью образов. Навои говорил по поводу перегрузки формальными украшениями поэтических произведений, что всякого рода украшения хороши, как аромат мускуса,— лишь в меру, но если мускусом заполнен весь воздух, человек умрет от удушья. Подобным образом и тенденции украшательства, наметившиеся в архитектуре Средней Азии на грани XIV—XV веков, порой приводят к такой декоративной перегрузке, что начинает теряться сама архитектурная основа. Эта тенденция была связана не с народной художественной традицией, а с гедонизмом аристократической среды, требовавшей изощренности форм в ущерб их логической ясности. Однако, подобно тому, как в поэзии этой эпохи выдвинулись поэты, сочетавшие высокое мастерство стихосложения с глубокой содержательностью своих творений (Дурбек, Саккаки, Атаи, Лютфи, Навои), так и главная линия зодчества шла по пути поисков предельной выразительности архитектурного образа, уяснению которого соответствовало бы и декоративное оформление.

В живописи наряду с традиционными мотивами, почерпнутыми из классических литературных произве-



358. Медресе Тилля-Кари в Самарканде. 1646/47—1659/60 гг. Деталь фасада

дений, видную роль играют сюжеты, связанные с реальными лицами и событиями. Богатству тематики и многообразию художественных жанров сопутствует совершенствование рисунка, композиции, колорита. Полихромная декоративность архитектурного орнамента, декоративная живописность миниатюрной — да, очевидно, и монументальной живописи,— связанные между собой явления.

В XV столетии искусство народов Средней Азии находилось в преддверии своего «Ренессанса» — идеи гуманизма, вдохновлявшие искусство и литературу, служат красноречивым тому подтверждением. Лишь неблагоприятный ход последующих историко-политических событий не дал взрасти этим побегам нового времени.

Междоусобные войны Тимуридов привели могучую державу к политическому упадку, облегчившему наступление на Мавераннахр кочевых узбекских племен. В XVI веке утвердилась узбекская династия Шейбанидов, в XVII веке ее сменили Аштарханиды. Обе династии сохраняли господство ценой непрестанной борьбы с правителями Сефевидского государства, периодически отторгавшими области Хорасана, Балха, Хорезма. При этом шел процесс слияния аристократической верхушки узбекских завоевателей и высших слоев феодального общества тимуридского Мавераннахра.

359. Таки-Саррафон в Бухаре. XVI в.

В развитии архитектуры и изобразительного искусства XVI—XVII веков можно наметить три периода. В течение первого (до 60-х гг. XVI в.) продолжались традиции тимуридской архитектуры и шли поиски нового. Оригинальные сооружения, свидетельствующие о наличии значительных местных творческих сил, воздвигаются в столичной Бухаре. Здесь заканчивается строительство ряда крупных зданий и целых архитектурных ансамблей.

Второй период (60-е—90-е гг. XVI в.) — время бурной деятельности в области архитектуры. Строительство, связанное со стабилизацией государственной власти под эгидой Абдулла-хана II, сосредоточено в основном в Бухаре. В это время Иран, Индия, Россия поддерживают с Бухарским ханством, оживленные экономические связи. Ввиду растущего сбыта изделий бухарского ремесла развиваются местные производства хлопчатобумажных тканей, металлической чеканной посуды, оружия, кожевенных товаров, ковров, керамики. Жилые и торгово-ремесленные постройки наряду с крупными культовыми архитектурными ансамблями определяют облик столицы Шейбанидского государства. К началу правления Абдулла-хана II относится завершение реконструкции городских стен Бухары с расширением территории города за счет включения в него нового большого района — Джуйбара. Главные улицы города застраиваются общественными зданиями. Наряду с городскими ансамблями возникают загородные культовые комплексы. Зодчество второй половины XVI века развивалось под знаком творческого использования традиций среднеазиатской архитектуры. Характерен наметившийся уже во второй половине XV века отказ от чрезмерно больших размеров строений, от их перенасыщения дорогим керамическим декором. Главное внимание уделяется дальнейшей разработке известных типов зданий и их объемно-пространственных решений. Появляются новые рациональные строительные приемы, возникают незнакомые ранее виды архитектурного декора, свидетельствующие о высоком вкусе бухарских мастеров.

Третий период (XVII в.) отличается наметившейся при Аштарханидах вычурностью архитектурного стиля и возвратом к чрезмерному в декоративном убранстве отдельных зданий. Крупные городские ансамбли получают в это время дальнейшее развитие.

Наиболее цельную картину позднефеодального города дает Бухара. Ее стихийная, на первый взгляд, застройка имела исторически сложившиеся зоны: жилую и городской общественный центр, которым была главная улица, протянувшаяся с запада на восток от административно-торговой площади Регистан через старый город — шахристан. Она как бы нанизывала на себя ряды торговых лавок (дуканы), караван-сараи, бани, мечети и медресе, сраставшиеся зачастую в единые конгломераты, как бы символизирующие тесную связь основных градообразующих факторов — ремесла, торговли и религии, свойственных всем средневековым городам Востока.

Окруженный кольцом городских стен, феодальный город представлял собой единый архитектурный организм, с искусно созданным городским силуэтом. В белесом мареве лессовой пыли, над бесконечными горизонталями плоских земляных крыш вздымались мощные формы массивных куполов, глухих стен, затененные арочные ниши пештаков и аркад, вертикали минаретов. К зданиям, как правило, нет прямых подходов. С узких улочек и нешироких площадей они открываются в острых неожиданных ракурсах, причем уравновешенность монументальных построек создает ощущение величественного и гармоничного целого.

Для застройки площадей характерно разнообразие композиционно-пространственных схем. Оси крупных зданий ансамбля были, как правило, параллельными друг другу; при этом здания либо располагаются по одной стороне улицы или площади, как, например, мечеть Ходжа и медресе Гаукушан, либо напротив друг друга на общей оси, перпендикулярной улице. В последнем случае здания обращены друг к другу главными фасадами — так стоят медресе Мадари-хан и Абдулла-хана, медресе Улугбека и Абдулазиз-хана, образующие своеобразные ансамбли, так называемые кош-медресе *(илл. 343)*.

Площадь XVI—XVII веков создавалась в виде своеобразного открытого курдонера с трехсторонней застройкой, компактной (самаркандский Регистан) или свободной (бухарский Ляби-хауз). Соподчиненные между собой городские площади образовывали систему локальных общественных центров жилых районов (гузары) и кварталов (махалля). Подобно известным образцам XIX — начала XX века, общественный центр махалля располагался среди каркасных домов с их плоскими крышами, затененными айванами, обращенными внутрь замкнутых тенистых двориков. Центр включал обычно квартальную мечеть, озелененный участок с хаузом, арыком и площадкой — возвышением для отдыха (суфа). Архитектурные принципы подобного центра, сложившегося в гуще жилых кварталов как продукт народного творчества, легли в основу архитектуры крупных городских ансамблей, создававшихся профессиональными зодчими по государственному заказу.

Исторические документы и анализ сохранившихся памятников свидетельствуют о естественном продолжении многовекового опыта и традиций профессионального мастерства и культуры среднеазиатских зодчих, о дальнейшем развитии теории архитектуры. В основе проектирования — свободная творческая интерпретация принципиально единых схем общественных зданий. О теоретических положениях и рабочих методах проектирования и строительства позволяют судить альбомы проектов основных типов зданий, эскизов декора и построений сталактитов, дошедшие до наших дней в виде подлинных чертежей зодчих XVI века.

Преобладающим типом мемориального сооружения этого периода является наземная гробница (дахма). Это, как правило, большой параллелепипед, облицованный крупными мраморными плитами с изящными резными колонками на углах, увенчанный сталактитовым карнизом (шарафа). Резной убор гробницы иногда дополнен эпиграфическими и орнаментальными поясами. Таковы известная дахма Шейбанидов в Самарканде, мраморные дахмы некрополя Бахауддин близ Бухары и у ханаки Ходжа Илим Кан в кишлаке Сивас близ Китаба, являющиеся великолепными образцами прикладного искусства XVI века. Некоторые из них были увенчаны ажурной мраморной решеткой, звенья которой заполнялись гирихами.

Продолжают строиться в эту эпоху и мавзолеи. Так, усыпальница Чильдухтарон была встроена в медресе Абу-Саида в Самарканде (1530—1533). Этот мавзолей, известный теперь лишь по материалам археологических раскопок, представлял собой центрическую постройку с четырьмя входами. Северный вход был выделен снаружи высоким порталом. Крестообразный план, размещение худжр в углах указывают, что главный зал был перекрыт куполом на пересекающихся арках. В интерьере обнаружена мозаичная панель из голубых шестигранных плиток, расписанных твореным золотом, с бордюром из наборной мозаики. Стены и своды украшала полихромная рельефная роспись «кундаль». Центрический план мавзолея находит прямую аналогию в ташкентском четырехпортальном мавзолее Суюнидж-хана (1531/32), включенном в 1556 году в комплекс медресе Барак-хана. Здесь развивается та же идея пышного мемориального сооружения: голубой купол на украшенном мозаикой барабане, роскошная панель из темно-зеленых, расписанных золотом плиток и роспись «кундаль» с обильной позолотой в интерьере.

Разновидностью портально-купольных мавзолеев-ханака являются усыпальницы Абу-Бекра Каффали-Шаши в Ташкенте (1541/42) и Лянгар-ата в Камашинском районе Кашкадарьинской области Узбекской ССР (середина XVI в.). Первая из них представляет собой близкую к квадрату, асимметричную постройку, с развитым порталом на севере, нишевидными входами с юга и с востока, граненым апсидальным выступом с запада и куполом на коническом барабане. В угловых пилонах расположены худжры. Сохранена кирпичная фактура фасадов: облицовочный слой выложен из подшлифованного кирпича, скупой майоликовый декор сосредоточен на портале.

Мавзолей шейха Лянгар-ата имеет четко прямоугольный план. Крестообразный зал мавзолея перекрыт куполом на пересекающихся арках. Сетчатые формы декоративных парусов сочетаются со сталактитами в углах. Двухслойный сграффито с белой ганчевой резьбой по красно-бурому фону (кырма), покрывающий скуфью купола, представляет собой новый вид декора, получивший развитие в последующее время. Облик памятника со стройным куполом напоминает мавзолеи эпохи Тимуридов.

От второй половины XVI—XVII веков сохранились захоронения в аудиториях медресе Мири-Араб в Бухаре и Шир-Дор в Самарканде.

В крупнейшем некрополе близ Бухары — Чар Бакре — доминирует новый для Средней Азии тип мемориального комплекса открытой пространственной структуры — фамильный погребальный дворик, обнесенный кирпичной оградой и заполненный наземными гробницами (сагана) со стрельчатыми завершениями. В каждом дворе со стороны главной улицы некрополя находятся арочно-купольные проходы (дарваза), летняя мечеть в виде портального айвана и жилые кельи-

360. Керамическая посуда XVII века

худжры для паломников. Некрополь представляет собой целый мемориально-культовый комплекс, включающий помещения для ритуальных омовений (тахаратхана), школу (мактаб, медресе), мечети и ханака. В 1560—1563 годах по заказу Абдулла-хана II в западной части этого ансамбля были воздвигнуты большие мечеть и ханака, соединенные летней мечетью в единую композицию в виде буквы «П». Их боковые фасады разработаны двухъярусной аркадой, присущей в то время главным образом загородному строительству.

В XVI веке архитектура ханаки имеет три близкие друг другу композиционные схемы (продольно-осевая, поперечно-осевая и центрическая), истоками которых условно можно считать типы культово-мемориальных сооружений XIV—XV веков. Ядром ханаки каждого из этих типов служит купольный зал для ритуальных радений дервишей. Жилые худжры в два-три этажа размещаются в угловых пилонах здания. Зал раскрывается наружу арочными проемами, отмеченными извне порталами. Характерные примеры ханаки с продольной осью композиции — Ходжа Илим Кан близ Китаба, Надира Диван-беги в Бухаре (1619/20, *илл. 344*) и Хакими-Мулло-Мир в Рамитане (90-е гг. XVI в., *илл. 346*). Последняя разработана как крупное представительное здание, с просторным залом, светлыми угловыми помещениями для жилья, глубокими портальными нишами боковых фасадов и монументальным пештаком во всю ширь главного фасада. Граненые внизу цилиндрические минареты фланкируют стройную портальную арку с характерным для XVI века скосом по ее абрису, аркатура (ревак) обходит поверху весь пештак с минаретами. Здесь прямое заимствование архитектурных идей конца XIV века, наиболее полно воплощенных в мавзолее Ходжа Ахмеда Ясеви в городе Туркестане и Доруссиадат в Шахри-сябзе (пештак, заслоняющий и купол, и самое здание), сочетается с новыми веяниями. Ханака Кызыл Имам в Дуруне (Туркмения) — простейший пример композиции центрического типа. В ханаке Касым-шейха в Кермине (70-е—90-е гг. XVI в.), напротив, наблюдается отступление от центрической схемы: главный фасад выделен повышенным пештаком, в восточной нише устроено замкнутое купольное помещение, а в западную встроен михраб. Крестообразный зал перекрыт двойным куполом на пересекающихся арках. Чрезмерно вытянутый вверх барабан наружного купола ханаки придает его силуэту башнеобразность, экспрессию, не свойственную сооружениям предыдущей эпохи.

Центрическая ханака Абдулазиз-хана в Бехауддине (1544), как показали архитектурно-археологические исследования,— результат двух этапов строительства. Сначала это была поперечно-осевая постройка, близкая к ханаке Кокиль-дора (XV в.) в Термезе.

К сооружениям с поперечно-осевой композицией относится ханака Файзабад (1598/99, *илл. 345*). Главный объем ее квадратного зала фланкируется однопролетными сквозными арочными галереями в пять рядов. В пилонах портала и за михрабом размещены худжры. Монументальная, строгая завершенная композиция памятника увенчана спокойной формой массивного купола, перекрывающего квадратный зал. Купол покоится на ярусе арочных парусов, скрытом сетчатым декором, с распалубками на восьми окнах (*илл. 347*). Над парусами — граненый фриз, лаконич-

361. Керамическое блюдо XVI века

но расписанный синим по белому, с плоскими ячейками, перерастающими в 32-арочный сталактитовый карниз (шарафа). Эту изысканную композицию венчает чаша купола, сплошь покрытая черно-белым растительным узором (техника «кырма»).

Ханака Ходжа Зайнуддина в Бухаре (первая половина XVI в.) совмещает ряд функций, служа одновременно и усыпальницей, и квартальной мечетью. В ее архитектурном облике совместились черты и монументального, и каркасного зодчества: асимметричное в плане кирпичное здание обнесено с двух сторон колонным айваном. Памятник славится уникальной мозаичной панелью с декоративными медальонами и панно. Ханаку Зайнуддина иногда называют «голубой мечетью», так как выше панели интерьер зала расписан «кундалью» голубыми и синими тонами на позолоченном мелкорельефном фоне *(илл. 348)*. Здание ханаки отражается в большом водоеме (хаузе), выложенном мраморными плитами. В зелени виноградника скрыта уютная суфа.

В гуще массивов жилой архитектуры создавался тип «гузарной» мечети, обслуживавшей религиозную общину квартала. Он несет в себе черты мудрой простоты, присущей народному жилищу. Это, как правило, каркасные (реже — кирпичные) постройки с плоскими балочными перекрытиями и колонными айванами с одной, двух, трех или четырех сторон. Превосходный образец этого типа — мечеть Балянд в Бухаре (первая половина XVI в.). Это кубовидная постройка, поднятая на каменном стилобате, затененная айваном с севера и с востока. Она очень проста по формам, но, по контрасту с аскетично решенными фасадами, интерьер обильно насыщен декором. Крупный для плоского балочного перекрытия зал решен как единое пространство. Избежать промежуточных опор удалось остроумной конструкцией «чорхона»: углы зала срезаются балками, образуя диагонально поставленный квадрат. В него вписывается прямой квадрат, а он уже перекрывается четырьмя диагональными прогонами с настилом мелких жердочек (васса). К этому

конструктивному перекрытию подвешен на металлических канатах плоский деревянный потолок с расписными кессонами и сталактитовым куполком (хаузак) в центре. Стены мечети, прорезанные лишь дверьми, обведены панелью из шестигранных плиток, расписанных твореным золотом. Западная стена с михрабом украшена мозаичными панно, родственными панно ханаки Зайнуддина. Остальные стены покрывает роспись «кундаль».

Разновидность этого типа здания — двухзальная мечеть в Катта-Лянгаре, с уникальным, полностью сохранившимся мозаичным убранством интерьера.

Для больших городов характерен тип парадной джума-мечети, определившийся еще в XIV—XV веках. Это замкнутый прямоугольный комплекс с крытой галереей по периметру просторного двора, с развитым входным пештаком, купольным зданием на конце продольной оси и малыми портально-купольными объемами на поперечной оси, в теле галереи. Такова бухарская мечеть Калян (вторая половина XV — 40-е гг. XVI в., фундаменты мечети относятся к XII в.; *илл. 349, 350*), несколько уступающая по размерам самаркандской мечети Биби-Ханым (конец XIV — начало XV в.). Опорами многокупольной галереи мечети Калян служат массивные пилоны, составляющие единое конструктивное целое с арочно-купольными перекрытиями. Главное здание мечети включает в себя крестообразный зал со стройным порталом, над которым сверкает голубой купол на цилиндрическом барабане — один из главных ориентиров города. Его эффект усилен сочетанием с минаретом Калян (XII в.), воздвигнутым у главного входа в мечеть. Созданная на рубеже двух эпох в зодчестве Средней Азии, мечеть Калян несет в себе традиционные и новаторские черты. Главный зал мечети увенчан характерным для XV века двойным куполом на арочных парусах. Вестибюль и граненая ниша главного фасада перекрыты сводами, в решении которых искусно использованы декоративные свойства пересекающихся нервюр и щитовидных парусов. Декоративная кирпичная выкладка сводов стала позже одним из типичных элементов бухарской архитектуры XVI века. В облицовках мечети сочетаются традиционный штучный набор кирпичной мозаики со швом и новые методы блочного бесшовного изготовления облицовок.

Упрощенным вариантом типа джума-мечети была мечеть Кок-Гумбез (1540—1551) в Ура-Тюбе (Таджикская ССР). Квадратный двор мечети обходила по периметру арочно-купольная галерея, двухрядная на западной стороне, где в нее вписывается главное здание, и однорядная — с остальных трех сторон. Продольная ось комплекса подчеркнута с востока лишь скромным входным порталом. Главное здание венчалось некогда двойным куполом (отсюда название Кок-Гумбез, то есть Голубой купол).

Архитектура джума-мечетей послужила, видимо, основой для композиции загородных мечетей — намазга, трактуемых обычно как фронтально развернутое сооружение, свободно стоящее на открытом участке. Его центральный портал фланкирован одно- или двухрядной галереей в один, два или три пролета. Известно немало памятников этого типа, сооруженных вблизи больших городов (Бухара, Карши, Мерв, Касби и др.).

Медресе XVI—XVII веков развивали ранее сложившийся традиционный тип сооружений: это, как правило, продольно-осевой, замкнутый дворовый комплекс с общественными помещениями входной группы (дарсхана, мион-сарай и мечеть) и жилыми кельями вокруг двора.

Медресе Бухары XVI века привносят своеобразие и в этот тип зданий. В раннем бухарском медресе Мири-Араб (1535/36, *илл. 351*) еще прослеживаются некоторые черты архитектуры времени Улугбека (глухие фасады, мощные гульдаста на внешних углах, проходные дворовые айваны). Вместе с тем здесь уже наметились характерные черты бухарской школы: размещение на поперечной оси всех помещений входной группы, граненая форма ниш в айванах и скосах в углах двора, от которых веером расходятся проходы в худжры. Ниши дворовых айванов несут уникальные сталактитовые полусводы (муканнас) с мозаичными медальонами на дне ячеек. В медресе XVI века распространены купола с барабаном в виде светового фонаря (*илл. 352*), декоративные своды-гирихи с мозаичными вставками в прорезях неполивного керамического фона. Каждое последующее медресе несет в себе нечто новое. Так, наиболее значительное по размерам бухарское медресе Кукельташ (1568/69) лишено боковых дворовых айванов. Его главный фасад раскрывается на улицу двухъярусной аркадой ниш и галереей при худжрах. Впервые на улицу города выводятся лоджии жилых худжр по второму этажу на боковых фасадах. Совершенствуются декоративные кирпичные своды. Планировка углов предельно усложняется и уплотняется. Тема двухайванного двора принята также в медресе Мадари-хан, Гаукушан, Каль-Абад (XVII в.) в Бухаре и Кукельташ в Ташкенте (XVI в.).

Приспосабливаясь к формам участков застройки, зодчие шли на отклонения от «типового» прямоугольного плана. Так, согласуя решение фасада медресе Мадари-хан с направлением дороги Хиабан, зодчий придал его плану трапециевидную форму. Медресе Гаукушан, обращенное фасадом на площадь, из-за радиального направления улиц также получило трапециевидное очертание в плане.

Примером преднамеренного отхода от общей схемы является медресе Абдулла-хана (1588—1590). Стремление увеличить число жилых худжр привело к появлению двух выступающих за пределы прямоугольника объемов (один — за западным, другой — за северным порталами). В одном случае вход в худжры ведет через глубокую граненую нишу, в другом — через просторный двусветный зал с куполом на двенадцатигранном барабане (так называемый «фануси Абдулла-хан» — «абдулла-ханский фонарь»). Замечательны декоративные детали медресе Абдулла-хана: звездчатые, мозаичные и ганчевые гирихи на поверхностях сводов (*илл. 353*), сетчато-звездчатый каркас пересекающихся арочек, заполненных шлифованным кирпичом с голубыми майоликовыми полосками в промежутках.

Семнадцатый век не внес принципиальных новшеств в этот тип зданий. Последнее из крупных бухарских медресе — Абдулазиз-хана (1651/52) с типичным четырехайванным двором, расширенным группами худжр за боковыми айванами и купольными помещениями

на центральной оси. Традиционнное по типу, медресе Абдулазиз-хана поражает использованием всех возможных видов декора *(илл. 354, 355, 356)*. Особое внимание привлекают «ироки» — сложнейшие геометрические построения в декоративных сводах, яркое свидетельство живой фантазии мастеров и свободного владения ими прикладной геометрией. Имена мастеров вплетены в орнаменты — это каллиграф Мавляна Мухаммед-Амин, его сын мозаичист Мим Хакан, главный придворный зодчий Мухаммед-Салих. Происхождение этих мастеров не указано — значит, они были местные, из Бухары.

План самаркандского медресе XVII века Шир-Дор — упрощенный вариант расположенного напротив медресе Улугбека (XV в.), но его облик, вопреки установившемуся мнению, ярко индивидуален *(илл. 357)*. В декоративном убранстве медресе зодчий Абдул Джаббар искусно использовал технические и художественные достижения своего времени. Огромные поверхности наружных и дворовых фасадов облицованы своеобразными орнаментами, составленными из кирпичной и резной мозаики (блочный набор); дворовые айваны перекрыты ганчевыми сетчатыми сводами. Уникальны гигантские мозаичные тимпаны пештака, изображающие огненно-рыжих тигров (широ), преследующих изящных белых ланей. Позади них сияет солнце в виде лика восточной красавицы.

Медресе XVII века Тилля-Кари, замыкающее с севера площадь Регистан в Самарканде, построено на месте разрушенного караван-сарая Мирзои и совмещает в себе медресе и джума-мечеть *(илл. 358)*. Западную часть двора занимает мечеть типа намазга: ее центральный объем был увенчан двойным куполом (наружный утрачен). Южная часть медресе лишена обычных помещений для занятий. Пештак с граненой нишей фланкируется двойными рядами худжр, обращенных на площадь и во двор медресе.

В XVI—XVII веках продолжают строиться укрепленные перевалочные пункты для торговых караванов, нуждающихся в охране (рабаты). Специальные придорожные караван-сараи имели также явно оборонительный характер. Караванная торговля, при единственном средстве сообщения — перекочевках на верблюдах и конях по безводным районам, вызвала к жизни своеобразный тип полуподземных водохранилищ (сардоба), обычно сопутствующих караван-сараям и рабатам. Известны сардобы XVI века в Кермeнинской степи, близ знаменитого Рабат-и-Малика, при рабате Бузачи в Бухарском оазисе, при рабатах Абдулла-хана около Чарджоу, в Караул-Базаре, в Касби и множество других.

Напряженная общественная и торговая жизнь города породила интереснейшие типы гражданских зданий — торговые пассажи, или «купола», специализировавшиеся на продаже одного вида товаров. Они были либо замкнутыми (тимы) и ставились вдали от проезжей части дороги, либо проходными и находились на перекрестках городских магистралей. Принципиальная схема их, судя по сохранившимся памятникам Бухары, едина: центрическое, квадратное или многоугольное в плане здание, с купольным залом, выделенным пилонами и обходной галереей, крытой мелкими куполками. Многочисленные ниши, врезанные в стены галереи и в пилоны, служили лавками. Торговые пассажи неповторимы по архитектуре и конструкциям. Простейший из них — Таки-Саррафон (Купол менял) с крестообразным проездом через центральный зал и угловыми помещениями за его скошенными углами; в одном из них находилась мечеть, в другом — вход в старые бани, в двух других — лавки ростовщиков-менял *(илл. 359)*. Конструктивная основа сооружения — четыре мощные пересекающиеся арки — выявлена и снаружи и внутри. Здание венчает ступенчатый купол со световым фонарем.

Таки-Тильпак-Фурушон (Купол продавцов головных уборов) оформляет перекресток пяти улиц, сходящихся под разными углами. Мастера решили этот сложный градостроительный узел, пропустив дороги между шестью радиальными пилонами, несущими двенадцатигранный барабан с шестью окнами и сфероконический купол.

В центре шахристана на перекрестке главных улиц возвышается крупнейшее из подобных сооружений — Таки-Заргарон (Купол ювелиров). Четыре угловых устоя с остроугольными внутренними нишами формируют восьмигранный зал с четырьмя въездами. Снаружи зал обведен купольной галереей, ниши которой служили торговыми лавками и связаны с помещениями мастерских. Купол, усиленный восемью выступающими ребрами, покоится на низком шестнадцатигранном барабане — световом фонаре.

Существенным компонентом многих торговых комплексов были бани. При Таки-Саррафоне сохранилась баня XVI века: это, как обычно, подземное сооружение (над землей возвышаются только купола).

Достижения архитектурной мысли XVI—XVII веков в области сводчато-купольных перекрытий монументальных зданий открыли новую страницу в истории зодчества Средней Азии. Разработка подкупольных конструкций шла в двух направлениях. Одно из них совершенствовало систему пересекающихся арок, другое — варьировало тему традиционных арочных парусов. В первом случае зодчие вводили несущие арки в самое тело купола, максимально сокращая пролет перекрытия (Таки-Саррафон). Увеличивая количество пересекающихся арок до восьми и более, они смело интерпретировали зрелую, проверенную конструкцию. Это постепенно привело к перерождению конструкций в элемент архитектурного декора. Подобно тому, как в XIV—XV веках крепились к куполам ганчевые сталактиты, декоративные алебастровые своды «подвешивались» изнутри к обычному куполу с помощью балок, выпущенных в виде консолей из кирпичной кладки.

Стремление обогатить поверхность белых алебастровых сводов привело к разработке сводов-паутинок, облицованных шлифованным кирпичом со вставками мозаичных звезд. Эта тенденция завершилась созданием декора для плафонов больших помещений — плоских сталактитов (ироки).

Новые условия строительства сказались на развитии архитектурного декора. Изразцы перестали быть обязательными элементами украшения парадных зданий. Большинство сооружений XVI—XVII веков монохромны, фасадные плоскости выкладываются шлифованным кирпичом. В крупных общественных зданиях декор сосредоточивается на главном фасаде (пештак, лоджии келий-худжр) и во дворе (купола, аркады).

362. Побег Музафар ад-Дин Султан Бохадура. Миниатюра из рукописи «Фатх-наме». 1501—1507 гг.

Цветовая гамма кирпичной мозаики традиционна. Это синие, голубые, белые плитки на неполивном терракотовом фоне в орнаментальных и эпиграфических композициях. Совершенствуется монохромный кирпичный декор с вкраплением цветных мозаичных полосок или фигур.

Резная наборная мозаика становится достоянием в основном интерьеров памятников, связанных архитектурными традициями с эпохой Тимуридов. Таковы панели мавзолеев первых шейбанидских правителей, дарсханы медресе Мири-Араб и мечети в Лянгаре, михрабы мечетей Бухары (Калян, Балянд, Ходжа Зайнуддина), Самарканда (медресе Ходжа-Ахрара) и Лянгара. Тонкая прорисовка деталей, стройность пропорций, насыщенная цветовая гамма ставят их в ряд с лучшими композициями этого рода времени Тимура. В то же время в мозаиках появилась подчеркнутая декоративность рисунка и сочность цвета: желтые и оранжевые побеги на фиолетово-синем или темно-зеленом фоне (медресе Шир-Дор в Самарканде, Абдулазиз-хана в Бухаре). Стремление упростить и удешевить отделочные работы приводит уже в 70-х годах XVI века к распространению майолики. Последняя выполнялась в большом количестве и, видимо, не первоклассными мастерами. Это сказалось на качестве: майолики XVI—XVII веков зачастую тусклы по тонам, нередко с затеками и расплывами цветов на границах рисунка. Не выдержано и равновесие цветовой гаммы, в одних случаях это сухие холодные сочетания (синий — голубой — белый), в других — ядовитые желто-зеленые тона, что особенно проявилось в XVII веке.

На протяжении XVI—XVII веков меняются и принципы художественного оформления интерьеров. На первом этапе здесь большую роль играют насыщенные позолотой рельефные росписи «кундаль». В них преобладает темно-синий тон, в эффектном сочетании с золотом, красным и желтым цветами.

В прямой связи с техникой декора развивается архитектурный орнамент. Меняются принципы построения преобладающего в кирпичной мозаике геометрического орнамента — гириха. В блочном наборе строго прямоугольные и диагональные, под углом 45°, построения гириха уступают место лучевым композициям, бывшим в XV веке достоянием лишь резной мозаики. Орнамент становится свободнее по рисунку, живописнее, легче по цвету. Особенным совершенством и сложностью отличается звездчатый гирих кирпичных и алебастровых сводов с вкраплениями резной мозаики.

Трактовка традиционных мотивов растительного орнамента в различных видах искусства отличается своеобразием, хотя и сохраняет определенное стилевое единство. Так, в монументальных росписях и в керамике отчетливо прослеживаются тенденции к изображению реальной флоры Средней Азии. В керамической мозаике те же мотивы используются более условно. Стилизация же растительных элементов в резном ганче (техника «кырма») придает орнаменту абстрактный характер.

Мозаичные и майоликовые тимпаны, панно, украшенные растительными узорами, сочетаются с эпиграфическими фризами, декоративными обрамлениями и вставками. Плавные курсивные почерки («несхи» и особенно «сульс») близки по стилю к растительному и цветочному орнаменту. Зачастую надписи, выполненные разными почерками, объединяются в единую композицию, сплетаясь со спиралями и завитками цветущих стеблей.

Вдохновляясь образами поэтических легенд, художники-монументалисты XVII века вводят в декоративные композиции из мозаики и майолики изображения животных и птиц Средней Азии. Таковы сцены нападения хищников на джейранов в тимпанах медресе Шир-Дор, аисты и фантастические птицы в майоликах медресе Надира Диван-беги, сказочные пернатые со змеиными шеями, среди пышных цветов в вазоне на главном портале медресе Абдулазиз-хана и другие.

В культуре народов Средней Азии XVI—XVII веков важное место занимает прикладное искусство, глубоко вошедшее и в зодчество и в быт народа.

Во многих районах Средней Азии резьба по дереву была высоко развита. Из резного дерева изготовляли

363. Джемал ад-Дин Юсуф. Морская битва. Миниатюра из рукописи сочинений Навои. 1521/22 г.

364. Мухаммед-Мурад Самарканди. Қалун убивает Бахрама. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556/57 г.

не только крупные архитектурные детали: колонны, двери, решетки, ставни, но и мебель, предметы домашнего обихода. Наибольшего расцвета искусство резьбы по дереву в XVI—XVII веках достигает в Бухаре. Здесь продолжают развиваться лучшие традиции местного творчества, уходящие истоками в далекое прошлое.

Образцом многоплановой резьбы и умелого сочетания геометрических гирихов с растительными мотивами является оформленная тонкими столярными наборами резная дверь медресе Абдулла-хана. Қ числу наиболее интересных образцов гирихов XVI века следует отнести двери медресе Кукельташ в Бухаре. Гирих дверей оригинален по композиции, хотя сам рисунок составлен из простых элементов. Геометрические фигуры заполнены декоративным растительным узором. Обе двери, выполненные с большим вкусом, повидимому, сделаны одним мастером. Стилистически их предшественником являются двери медресе Улугбека в Бухаре, что явно свидетельствует об устойчивости традиций.

Не менее интересны резные двери бухарских медресе — Мири-Араб и Джуйбари-Калян (XVII в.), а также дверь мавзолея Абдал-Халыка в Гиждуване. Двери медресе Мири-Араб украшает панно из надписей почерком «сульс», по краям которых расположены фигурные медальоны, дополненные стилизованно-растительной орнаментацией. Типичным образцом резьбы по дереву XVI века является надгробная плита (кенотаф) в медресе Мири-Араб.

Благородством декоративных приемов отличается подвесной потолок мечети Балянд с системой глубоких кессонов и центральным зеркалом, покрытым геометрическим орнаментом, выполненным тонкими наборами и резьбой.

Наборные потолки сохранились также в открытом айване бухарской мечети-ханаки Ходжа Зайнуддина. Глубокие кессоны и плоские прямоугольные поля создают разбивку плафона, заполненного сложными гирихами с многоцветными элементами узора. Деревянный потолок ханаки держится на стройных и изящных деревянных колоннах. Резные колонны айвана украшены наборными сталактитовыми капителями.

Техника резного набора использована в разнообразных деревянных оконных решетках (панджара), широко распространенных в архитектуре XVI—XVII столетий. Они отличались сложностью построения и богатством отделки, соответствуя характеру архитектуры того времени. Нередко встречались алебастровые и мозаичные панджара строгого геометрического построения, органически связанные с архитектурой. Решетки исполнялись также из кирпича, мрамора, ке-

365. Мухаммед-Мурад Самарканди. Свидание Рустема с Тахмине. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556/57 г.

366. Абдулла. Свидание в саду. Миниатюра из рукописи «Сабхат аль-Ахрар» Джами. 1575 г.

рамики и металла. С большим мастерством выполнены керамические мозаичные решетки из поливных изразцов в медресе Абдулла-хана, Кукельташа, Мири-Араб, медресе Абдулазиз-хана и Шир-Дор. В их основе лежит какой-либо один геометрический элемент-многогранник с рисунком, который, нарастая по главным осям, создает «сотовое» построение с просветами для освещения и аэрации.

Интересны оградные решетки из мрамора и мрамовидного известняка разных цветов у склепов бухарской знати в Бохауддине. На фоне неба решетки, поставленные на массивные стены, кажутся легкими и ажурными. Разнообразны рисунки этих решеток, в их построении много выдумки. Но в цветочном рисунке есть некоторая измельченность, заметно тяготение к замысловатости узоров и эффективности красочного декоративного убранства.

Письменные источники и миниатюры XVI—XVII веков дают некоторое представление о бытовавших в ту пору видах прикладного искусства. Так, в одной из миниатюр в рукописи «Тарих-и-Абулхайр-хани» (40-е гг. XVI в., Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР) описывается подготовка к пиру по поводу удачного похода Газан-хана в Переднюю Азию. Хан собрал мастеров, приказал им сделать красивый шатер и поставить его в Уджане. «В конце зулькада до 701 года хиджры (соответствует концу июня 1302 г.— *Прим. авт.*) шатер, обтянутый шелковыми тканями, вышивками и коврами, был готов»,— сообщает автор. На миниатюре, иллюстрирующей этот эпизод, изображен пир знати на фоне роскошного шатра, расшитого великолепным растительным орнаментом.

Из источников известно, что большим спросом, как у себя на родине, так и в соседних государствах, пользовались среднеазиатские ткани. Они привлекали не только качеством и стойкостью красителей, но и яркостью, разнообразием рисунков и расцветок. Среднеазиатские ткачи изготовляли миткали, бязи, хлопчатобумажные ткани (зендени), льняные (мели) и шелковые (дороги). Особенно славилась Средняя Азия своими шелками и бархатом. О производстве в начале XVI века превосходного малинового бархата писал автор «Бабур-наме». Историки свидетельствуют о широком производстве не только гладких тканей, но и полосатых и украшенных орнаментом, который наносился способом набойки или в процессе тканья.

Вышивка украшала настенные ткани (сюзане, гулькурпа и др.), также одежды, конские попоны, седельные лопасти и т. д. Орнамент вышивок одежды был в основном растительный, вьющийся, очень легкий. Было развито и искусство золотого шитья, применявшегося для украшения головных уборов и одежды правящей верхушки.

Большой популярностью пользовались ковры, их изображения встречаются на многих миниатюрах. На коврах преобладал геометрический или крупный стилизованный растительный орнамент. В источниках XVII века упоминается о торговле коврами, в частности о вывозе их из Средней Азии в Россию.

Широкое развитие керамики, ювелирного искусства, чеканки отмечается во многих источниках. Судя по сохранившимся памятникам, керамика была разнообразной формы: блюда, чороги, чаны, чаши, узкогорлые с круглым туловом вазы (*илл. 360, 361*). На миниатюрах часто встречается изображение керамики с сюжетными рисунками. В первой половине XVI века, видимо, повторялись тимуридские образцы и широко бытовали сюжетные изображения. Таково блюдо из Самарканда с изображением воробья среди веток. Ветки дерева написаны легко и свободно, манера письма живописная и смелая.

К концу XVI века на смену изделиям из высококачественной кашинной и глиняной массы с тонким черепком приходят грубые сосуды. Чистый, благородный синий цвет вытесняется черным, марганцево-фиолетовым. Как и в архитектурных изразцах, вводятся растекающиеся струи голубой краски. Часто применяется резкое сочетание желтого с зеленым. Было широко

развито художественное литье из чугуна и бронзы. Исторические источники сохранили сведения о высоком уровне производства художественных изделий из металла.

В мемуарах историка Васифи упоминается мастер Кемаль (XVI в.), названный автором «тончайшим специалистом» по художественной отделке металлических сосудов из чугуна. Кроме предметов хозяйственного назначения, литейщики (дегрезы) отливали и художественно выполненные подвесные светильники, переносные очаги, решетки и другие изделия.

Литейщики, работавшие в бронзе (рихтагары), отливали орнаментированные котлы и чаши, подсвечники и туалетные принадлежности (чашечки для косметики, флаконы для ароматных масел, настоек, духов), бытовые вещи (подносы, щипчики, ложечки и др.) и архитектурные детали (накладные фигурные пластинки, петли, цепочки).

Миниатюра знакомит нас с бытовавшими в то время видами ювелирных изделий. В обиходе — жемчуг, рубин, сердолик, изумруд и другие драгоценные и полудрагоценные камни. Среди чеканных изделий часто встречаются подставки для свечей, кумганы.

В XVI—XVII столетиях продолжало процветать искусство оформления книги и книжной миниатюры. Некоторые из Шейбанидов, следуя моде, установившейся в эту эпоху при дворах восточных правителей, покровительствовали литературе и искусству, иногда сами занимались поэзией (основатель династии Шейбанихан, правитель Бухары с 1533 по 1535 год. Убайдуллахан и другие). Бухара XVI века — средоточие лучших каллиграфов Средней Азии. В «Трактате о каллиграфах и художниках» Кази-Ахмед ибн Мир-мунши аль-Хусейни (конец XVI в.) писал: «Красота письма — язык руки, изящество мысли», «Прекрасный почерк — радость для очей».

Знаменитые бухарские каллиграфы переписывали не только произведения своих современников, но и классической литературы XV века и более древней персидско-таджикской поэзии.

Мастера переплетного искусства создавали роскошные лаковые и кожаные переплеты, отличавшиеся большим вкусом и мастерством исполнения. Использовалось горячее и холодное тиснение по коже, аппликация, роспись по лаку и инкрустация. На переплеты особенно ценных рукописей шли самые лучшие кожи: мягкий сафьян, фактурная шагрень.

Талантливые мастера украшали рукописные книги роскошными заставками, выполненными золотом и красками (унвоны), изящными розетками с кружочками. Поля и листы рукописей покрывали золотым крапом, растительным и геометрическим орнаментом тончайшей работы. Листы одной и той же рукописи часто окрашивались в разные цвета нежных оттенков, что придавало орнаменту особенную красоту.

Многие рукописи иллюстрировались миниатюрами. В миниатюре XVI века продолжали развиваться традиции предшествующих эпох. Сохраняя традиционные плоскостность формы, условность масштабных соотношений, композиционные схемы, она тяготеет в то же время к лаконичности и динамической выразительности решений.

В эволюции среднеазиатской миниатюры XVI века отчетливо наметились два крупных направления — «гератское» и «среднеазиатское». Взаимодействуя друг с другом, они формировали общий стиль среднеазиатской школы живописи. Герат, блестящий центр культурной жизни Тимуридского государства, к концу XV века потерял свое ведущее положение. Приток гератских миниатюристов в Среднюю Азию способствовал возникновению нового направления в живописи, следовавшего традициям школы Кемал ад-Дин Бехзада. К миниатюристам этой «гератской группы» принадлежали Шейх Са'д Махмуд, Махмуд Музаххиб, Мухаммед-Чагры Мухассин, а также неизвестные художники, выполнившие иллюстрации к «Гулистану» Саади (1543, Париж, Национальная библиотека), произведениям Джами (1553, Париж, Национальная библиотека). В миниатюрах этих мастеров большое внимание уделялось архитектурному и пейзажному фону. Так, тщательно передается орнаментальный декор (выложенные кирпичом узоры и тончайшие рисунки, покрывающие стены), часто изображаются здания, легкие павильоны, бассейны. Композиции миниатюр обычно многофигурны и иногда перегружены персонажами.

«Среднеазиатское» направление наследовало местные традиции и в первой половине XVI века было основным. Для него характерны поиски нового, более реалистичного изображения жизни. В миниатюрах этого круга большое внимание уделяется человеку, по-новому трактуется и пейзаж. В изображении пейзажа

367. Портрет Абдулла-хана. 1572 г.

еще сохраняются некоторые традиционные мотивы XV века: покрытый розетками из трав и цветов холм с резко очерченным контуром, окрашенное золотом небо с облаками в виде завитушек. Однако иногда художники делают фон нейтральным, наблюдается стремление передать внутреннее эмоциональное состояние героев.

К концу века гедонизм все глубже проникает в среду правящей верхушки и состоятельные круги городского населения. Это в значительной степени меняет содержание миниатюрной живописи, сказываясь на работах мастеров обоих направлений.

В последней четверти XVI столетия развивается портретный жанр, в котором также наблюдается параллельное развитие двух упомянутых направлений. Представители «среднеазиатского» круга создают произведения реалистического характера, стремясь передать индивидуальные черты человека («Портрет Абдулла-хана», 1572), мастера «гератского» направления предпочитают утонченный светский портрет.

В связи с распространением в миниатюре гедонистических мотивов появляются изображения отдыхающих на лоне природы молодых аристократов — любителей музыки, декламации и поэзии, изнеженных сиба-

368. Убийство Абдулатиф-хана. Миниатюра из рукописи «Тарих-и-Абулхайр-хани. 1540/41 г.

ритов, пьющих вино, а также откровенно эротических сцен, сцен охоты. Портретные изображения часто исполняются в графической технике — тушью, иногда с легкой подкраской.

Остановимся более подробно лишь на самых интересных примерах, выявляющих эволюцию стиля миниатюрной живописи.

Свою победу над Мавераннахром Шейбани-хан увековечил в стихотворной хронике «Фатх-наме», переписанной в первые годы его правления (1501—1507, Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР). Рукопись украшена семью миниатюрами *(илл. 362)*.

Стиль этих миниатюр, выполненных неизвестным художником, отмечен свободой, простотой и ясностью. Миниатюры с изображением двора Шейбани-хана монументальны, спокойны по ритму. Батальные сцены в этой рукописи, напротив, динамичны, полны напряженной экспрессии боя.

Миниатюры отличаются многообразием красочной гаммы, построенной обычно на мягком сочетании тонов, они тщательно выписаны по рисунку, но несколько суховаты. Художника не интересуют подробности, главное же обыгрывается им выразительно и четко. Этнический тип персонажей рукописи чисто узбекский, фигуры широкие и приземистые. В одежде, обстановке подчеркивается кочевая традиция, близкая новой династии. Сцены приемов, пиршеств, деловых встреч, свиданий происходят не в роскошных дворцовых садах, среди бассейнов и фонтанов, что характерно для миниатюры гератского круга XV века, не в айване дворца или павильона, украшенного драгоценными тканями и яркими изразцами, а на фоне цветущей степи. Миниатюры «Фатх-наме» полны той простоты, с которой ассоциируется представление о безбрежных степных просторах, пахнущих свежей травой и тонким ароматом цветов.

В композициях, воссоздающих образ Шейбани-хана, нет официальности и парадности. Спокойный ритм крупных коренастых персонажей, их мягкая пластика, уравновешенность и плавность движений повторяются в силуэтах деревьев и юрт. И это единство ритма, спокойного и строгого, придает образному строю миниатюр цельность и мужественность.

Художник выделяет фигуру Шейбани-хана, стараясь достичь портретного сходства. Здесь уже наметилась тенденция к простоте композиции, к уменьшению числа персонажей, к увеличению размера фигур. Заметно и стремление мастера к индивидуализации действующих лиц.

К «Фатх-наме» стилистически очень близки миниатюры венского списка «Шейбани-наме» Мухаммед-Салиха, переписанного в 1510 году каллиграфом Касимом (Вена, Национальная библиотека) и исторического труда «Тарихи-Гузида» (Лондон, Британский музей). В девяти миниатюрах «Шейбани-наме» заметна экспрессия и динамичность. В списке «Шейбани-наме», сделанном на два-три года позднее «Фатх-наме», появляются новые черты — в деталях костюмов, в обстановке и аксессуарах, свидетельствующие о приобщении Шейбанидов к городской культуре. Так, рядом с войлочным колпаком, головным убором кочевников, встречается шапочка с золотыми зубчатыми краями, рядом с простым халатом и чапаном — нарядные

369. Искандер наблюдает строительство переправы через Сырдарью. Миниатюра из рукописи «Тарих-и-Абдулхайр-хани». 1540/41 г.

одежды городского покроя, украшенные золотом и вышивкой. Художник мастерски пишет золотую сетку орнамента на халатах, узорную кладку кирпича на стенах ворот Ходжента. В трактовке природы, в особенности в изображении скал, цветов, деревьев и холмов чувствуется присущая среднеазиатскому мастеру любовь к орнаменту.

Большой интерес представляет рукопись сочинений Алишера Навои (1521/22, Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Ее иллюстрируют 24 миниатюры, созданные, как предполагают исследователи, Джемал ад-Дин Юсуфом в городе Шахрухии для шейбанида Кельди-Мухаммеда *(илл. 363)*. Миниатюры выполнены в двух манерах: одни — в стиле первой шейбанидской рукописи «Фатх-наме», другие ближе по характеру к работам гератцев, но в отличие от них более лаконичны. Лирические сцены проиллюстрированы в традициях гератской

школы, в духе Бехзада («Встреча Лейлы и Меджуна в пустыне», миниатюры с изображением Бахрам гура и красавиц).

Особое внимание уделено в миниатюрах теме труда. С большой свободой изображен простой люд, трудовые процессы. Представители придворного круга написаны более статично и безлико.

Своеобразным демократизмом отличаются и работы другого талантливого миниатюриста середины XVI века Мухаммед-Мурад Самарканди, автора 115 миниатюр великолепного хивинского списка поэмы «Шах-наме» Фирдоуси (1556/57, Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР).

Мухаммед-Мурад продолжает совершенствовать стилистические особенности складывавшейся среднеазиатской школы. Мастера привлекал прежде всего человек с его внутренним миром и отношением к окружающей среде. Мухаммед-Мурад нарушил традиционный принцип «декоративно-коврового» украшения листа и как иллюстратор пошел значительно дальше, во многом опередив не только своих предшественников, но и современников. Он прибег к новому для миниатюрной живописи приему фризообразного размещения фигур на нейтральном фоне.

У Мухаммед-Мурада нет утонченной изощренности в выписке деталей, но он не уступает гератцам в высоком профессиональном мастерстве. Выразительность его иллюстраций создается предельно простыми и лаконичными средствами, что придает им особую строгость. Мухаммед-Мурад преобразует сложившуюся художественную форму, ищет и находит новые художественные возможности в изображении человека. В творчестве этого художника передовые тенденции миниатюрной живописи XVI века нашли свое логическое развитие.

У каждого мастера был определенный круг сюжетов, в которых его индивидуальность проявилась особенно ярко. Если духовному строю иллюстратора списка Навои близки темы труда ремесленников, то Мухаммед-Мураду особенно импонировала героическая тема, пронизывающая эпос Фирдоуси.

Сцены боя в миниатюрах художника драматичны, а порой и трагичны. Его привлекала не только патетика боя, но и изображение свойственных человеку чувств страха, отчаяния, боли и ужаса смерти. В этом, возможно, выразилось отношение художника к войнам и смутам, которыми изобиловал его неспокойный век.

Мухаммед-Мурад — великолепный мастер жанра. В жанровых сценах его интересуют прежде всего драматические стороны сюжета (рождение Рустама, чуть не стоившее жизни его матери Рудабе, оплакивание умершего Искандера, убийство Бахрама и т. д.), об-

370. Менучехр. Охота на барса. 1575 г.

371. Махмуд Музаххиб. Старуха, просящая о милости султана Санджара. Миниатюра из рукописи «Сокровищница тайн» Низами. 1545 г. Фрагмент

щечеловеческий характер переживаний героев *(илл. 364, 365)*.

Человек начинает интересовать мастеров XVI века как личность, индивидуум. Крупные, несколько угловатые и индивидуально трактованные фигуры характерны для работ художника Абдуллы — «Юноша в саду» (1570) и «Свидание в саду» (1575, *илл. 366*). В последней миниатюре художник отходит от условно-декоративного, традиционного изображения пейзажа и стремится передать его в более конкретных формах. Он делает также попытку характерные для миниатюры условные жесты людей заменить более живыми и выразительными.

К местной среднеазиатской группе можно отнести упомянутый выше портрет Абдулла-хана *(илл. 367)* — глубоко интимный, лишенный аристократической надменности и парадности. Он изображен за самым обыденным занятием — надрезает дыню. Портрет выполнен лаконично, с большим мастерством.

372. Мухаммед-Чагры Мухассин. Ануширван с визирем среди руин. Миниатюра из рукописи «Сокровищница тайн» Низами. 1537/38 г.

Любовь к жанровым сценам характерна и для автора миниатюр «Гулистана» Саади XVI века (Париж, Национальная библиотека). Более точной датировки нет, однако можно предполагать, что они выполнены в первой половине столетия.

Несколько особняком стоят иллюстрации рукописи «Тарих-и-Абулхайр-хани» Ма'суда ибн Осман-и-Кухистани, выполненные в 40-х годах XVI века (Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР, *илл. 368, 369*). В этих миниатюрах преобладает декоративное начало. Яркость красок, сочная палитра, ритмическое расположение фигур, розеток, цветов и трав придают миниатюрам некоторую орнаментальность. Фигуры не очень крупные и более утонченные, чем во многих рукописях, о которых речь шла выше. В миниатюрах сохраняется интерес к жизни кочевников — сцены размещаются на лоне степной природы, возле юрты или переносного балдахина. Своим декоративным строем эти иллюстрации близки некоторым миниатюрам рукописи «Хамсе» Низами 1579/80 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Фигуры здесь крупнее, чем в «Тарих-и-Абулхайр-хани», их позы более грациозны, силуэт вновь обрел тонкость и изящество.

В последней четверти XVI века и позже эти качества нашли выражение в портретном жанре. К концу века в миниатюрах все больше культивируется изысканность фигур и поз. К 80-м годам XVI века стали появляться женские портреты и изображения интимных сценок. Часть портретов сохранилась до наших дней. Среди них «Юноша с пиалой», (Венеция, собрание Венецианского торгового дома), «Юноша с книгами» (Париж, частное собрание), «Портрет сокольничего» (Венеция, собрание Венецианского торгового дома) и другие, изображающие утонченных юных аристократов.

Из художников, работавших во второй половине XVI столетия, известен Менучехр. Насколько возможно судить по его миниатюре «Охота на барса» (1575, Бостон, Музей изящных искусств, *илл. 370*), он работал в манере, близкой новому направлению.

Если изысканность становится главной чертой портретной живописи, то для миниатюр последних лет XVI века характерно некоторое огрубление манер: в цветовой гамме появляется то режущая глаз пестрота, то тяжелый и глуховатый тон. Таковы миниатюры к «Искандер-наме» 1571—1572 годов (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), к рукописи Эмир Хосрова Дехлеви «Дувалрани-ий Хызр-хана» 1598 года (там же).

Много интересных иллюстраций вышло из-под кисти миниатюристов XVI века, продолжавших бехзадовскую линию.

Крупнейшим представителем этой группы был Махмуд Музаххиб. Миниатюра «Развлечение в саду» 1535 года (Париж, Национальная библиотека) отличается виртуозной утонченностью и законченностью формы, характерными для этой школы. Изящество рисунка, пластичность и мягкость линий, светлый колорит — все это передает поэтичность природы. Пейзаж эмоционален по настроению, от него словно веет весенним ароматом молодой земли и изумрудных трав.

373. Заль и Семург. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1602/03 г.

374. Выезд Тимура на охоту. Миниатюра из рукописи «Зафар-наме» Шараф ад-Дин Али Иезди. 1628 г.

Расцвет творчества Махмуда падает на середину XVI столетия. Его подпись стоит на одной из миниатюр в рукописи «Сокровищница тайн» Низами (Париж, Национальная библиотека), переписанной в Бухаре каллиграфом Мир-Али в 1537—1538 годах.

В миниатюре «Старуха, просящая о милости султана Санджара» *(илл. 371)* Махмуд Музаххиб уделяет внимание мимике лица, движениям. Ему же, как полагают, принадлежат миниатюры рукописи «Тухфат ул-Ахрар» Джами 1570 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), переписанной в Бухаре Султан Али-Мешхеди. Миниатюры этого списка очень изящны и сделаны в традиционном гератском стиле.

Работам Махмуда Музаххиба стилистически близки миниатюры другого художника этой группы Мухаммед-Чагры Мухассина. В миниатюре «Анушираван с визирем среди руин» *(илл. 372)* из рукописи «Сокровищница тайн» Низами (1537/38) противопоставление всего живущего бесконечности жизни воплощено в изображении мертвых развалин и цветущей красоты природы. Изящное, молодое деревцо, выросшее на руинах, утверждает жизнь. Все это придает миниатюре определенную философичность.

Сходство с работами этих художников заметно в иллюстрациях к рукописи «Бустан» Саади 1555 года (Париж, Национальная библиотека), отличающихся удивительным изяществом письма и четкостью композиции. Однако, кому принадлежит авторство миниатюр, неизвестно.

К миниатюрам, продолжающим традиции школы Бехзада, относятся также иллюстрации к «Гулистану» Саади (1453 и 1545 гг., Париж, Национальная библиотека), «Бустану» Саади (1533, там же), «Гулистану» Саади (1543 и 1567 гг., Лондон, Британский музей), к рукописи «Тимур-наме» Хатефи (1583, Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР) и другие.

Из восьми миниатюр «Тимур-наме» сохранились две, принадлежащие неизвестному мастеру гератского круга. Красивое сочетание ярких красочных пятен, экспрессия и стройность фигур в батальных сценах, лирическая настроенность природы — все говорит о незаурядном мастерстве художника.

Долгое время XVII век считался периодом упадка художественной культуры. Эта точка зрения находила свое отражение и в оценке миниатюрной живописи. Причиной такого представления была малочисленность памятников высокого достоинства, датируемых первой половиной XVII столетия. Иллюстрированных списков второй половины века почти не было известно. В последние годы ленинградские востоковеды обнаружили интересные лицевые среднеазиатские рукописи XVII века. Это нашло подтверждение в письменных источниках и дало возможность говорить о значительном развитии искусства книги и в XVII веке. Так, например, в историческом труде XVIII века «Мухит ат-таварих» Мухаммед-Амин Киракяаракчи (Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР) найдены интересные свидетельства тому, что во второй половине XVII века в Средней Азии в мастерской (китабхане) Абдулазиз-хана и Субхан-кули-хана работали мастера миниатюры: Ходжа Геда, Аваз-Мухаммед, Ходжа Муким, Мулла Бехзад и каллиграфы: Мирза Барки, Мулла Мир-Мунши и Араб-шах. Кроме того, на миниатюрах рукописей XVII века имеются подписи художников. Руке Мухаммед-Дервиша ас-Самарканди принадлежат четыре иллюстрации рукописи поэмы «Дастан-и Зиб-о Зивар» (1618, Лондон, Британский музей). В рукописи «Бустан» Саади (1570, Дублин, Библиотека Честер Битти) поставили свои подписи сразу несколько мастеров-миниатюристов: Мухаммед-Шариф, Мухаммед-Дервиш и Мурад. В «Бустане», переписанном для Аштарханида Абдулазиз-хана (1649, там же), на одной из миниатюр стоит подпись художника Фархада. Автографы Мухаммед-Мукима (он же Ходжа-Муким), Аваз-Мухаммеда, Мухаммед-Амина и Бехзада проставлены на миниатюрах «Хамсе» Низами (1669, там же). В сборной рукописи «Шах-наме» Фирдоуси, «Нариман-наме», «Бахман-наме», «Фарамурз-наме» (1670, из бывшей коллекции О. Омбера) часть миниатюр имеет автографы уже известного Мухаммед-Мукима и

375. Мухаммед-Муким. Фитне с бычком. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами 1669—1671 гг.

376. Меджнун в селении. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1648 г.

упоминаемого впервые Мухаммед-Салима. Таким образом, благодаря подписным миниатюрам стали известны имена десяти мастеров миниатюрной живописи Средней Азии XVII века, годы их творчества и созданные ими произведения.

В книжной живописи первой половины XVII века, продолжающей традиции миниатюры XVI века, намечаются новые черты. Для миниатюр этого периода характерно преобладание сцен лирического и бытового жанра. Внимательнее присматриваясь к жизни народа, художники фиксируют детали одежды, аксессуары, этнический облик людей. Удовлетворяя интересам «третьего» сословия, историко-мифологический сюжет уступает место бытовому.

В стилистике миниатюр возникают новые тенденции. Заметно, хотя и очень робкое, стремление нарушить плоскостность изображения. Появляются элементы пространственного, перспективного построения. Эти попытки, еще очень робкие, сосуществуют пока с элементами чисто плоскостного решения. В разрушении традиционных художественных приемов и появлении черт эклектизма уже кроются первые признаки упадка классической миниатюрной живописи.

К самым ранним миниатюрам XVII века относятся двадцать три иллюстрации к списку поэмы «Шах-наме» Фирдоуси 1602/03 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *илл. 373*). Они стилистически близки к произведениям местного среднеазиатского направления XVI века. Художник предпочитает здесь батальные сцены, что соответствует эпическому содержанию поэмы. Фигуры воинов отличаются пропорциональностью и естественностью поз. В лирических сказочных и бытовых сценах миниатюр заметна та же непринужденность движения и жестов.

В сцене свидания Заля и Рудабе художник отходит от сказочно-эпического повествования. Вместо легендарного замка он изображает внутренний двор жилого дома с айванами и проемами надворной галереи. Его герои не персонажи эпоса, а обыкновенные люди с их повседневными заботами, любовью, радостями. Сцена «Рождение Рустама» тоже решена в жанрово-бытовом плане. Интерьер, где лежит роженица, украшен майоликовыми панно и панджарой с типичным для XVII века орнаментом. Вокруг Рудабе хлопочут женщины: одна подает ей воду, вторая поправляет изголовье, третья что-то оживленно говорит, жестикулируя руками. В правой части миниатюры две женщины заняты новорожденным. Отец Рудабе сидит на переднем плане с рукописью в руках — возможно, читает Коран. Палитра миниатюр многокрасочна, но она неяркая, приглушенная. Фигуры тонкие. Линии пластичны. Силуэты фигур слегка вытянуты, очерчены мягкой, пластичной линией.

По сравнению с иллюстрациями Мухаммед-Мурада Самарканди в «Шах-наме» 1556/57 года миниатюры «Шах-наме» 1602/03 года менее психологичны. В них уже появилась размельченность, бытовые подробности. Значительно слабее они и по мастерству.

Жанровость трактовки сюжета свойственна и пяти миниатюрам в рукописи «Юсуф и Зулейха» Дурбека из списка 1615 года (Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР), выполненных неизвестным художником. Они привлекают изображением жанровых сцен из кочевой и сельской жизни. Это лишний раз свидетельствует о том, что зародившаяся в XV столетии демократическая тенденция в XVII веке становится еще более ощутимой. Написаны миниатюры очень плотными красками, похожими на эмаль. Лаконизм композиции с развернутыми пейзажными фонами, крупномасштабность приземистых фигур придают им монументальность.

К первоклассным памятникам первой половины XVII века, суммирующим лучшие достижения эпохи, относятся семь миниатюр рукописи «Зафар-наме» («Книга побед») Шераф ад-Дин Али Иёзди 1628 года, выполненных неизвестным мастером (Ташкент, Институт востоковедения АН Узбекской ССР, *илл. 374*).

Автор этих миниатюр ломает каноны в композиционном построении батальных сцен. Динамикой асимметрично движущихся потоков людей он достигает большой экспрессии. С поразительным искусством и смелостью миниатюрист группирует фигуры сражающихся. Их лица, позы, жесты выражают предельный накал страстей. Напряжение боя чувствуется и в цветовых контрастах яркого, сочного колорита. Миниатюры пронизаны стремительным движением. У зрителя при взгляде на миниатюру рождаются звуковые ассоциации. Кажется, что звучат карнаи и сурнаи военного оркестра, бряцает оружие, ржут кони, кричат люди и птицы. Миниатюры «Зафар-наме» отличаются виртуозной тонкостью письма. Каждая деталь закончена и совершенна.

В жанровых сценах мастер отходит от шаблонного размещения фигур на плоскости листа, помещая их на первом плане в сложных поворотах. Его, как и других мастеров этого столетия, уже не удовлетворяла линейно-ритмическое и колористическое построение классической миниатюры. Он стремится к эмоциональной выразительности не только каждой отдельной фигуры, но и композиции в целом. Динамикой и романтичностью своей манеры художник во многом близок Мухаммед-Мураду. Но если у последнего драматизм, романтическая приподнятость чувств скрыты за внешней сдержанностью и простотой формы, то у мастера миниатюр «Зафар-наме» они находят «барочное», более эффектное и экспрессивное выражение.

Очень близки по стилю к миниатюрам «Зафар-наме» иллюстрации ленинградской рукописи «Хамсе» Низами 1648 года (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В них ощущается почерк нескольких мастеров, миниатюры так же эффектны, романтически приподняты.

В батальных композициях тот же нарастающий ритм движения, сложные ракурсы, аналогичная трактовка фигур убитых *(илл. 378)*, сближает их и манера изображения тонких орнаментальных украшений на стенах архитектурных сооружений, тканях, коврах, шатрах, а также великолепное художественное оформление рукописи.

В этих миниатюрах получает свое развитие местная среднеазиатская традиция. В них есть характерная для среднеазиатской миниатюрной живописи крупномасштабность фигур, любовь к жанровым сценам; здесь очевиден интерес к орнаменту, который в виде бордюра обрамляет композиции. Большое внимание уделяется пейзажу. В том, как написана яркая чинара с опадающей листвой, цветущие миндальные деревья,

377. Аваз-Мухаммед. Лейла с кормилицей. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1669—1671 гг.

цветок, чувствуется любовь к природе. Но по колориту миниатюры «Хамсе» более сдержанны.

Высокое мастерство колориста проявил художник, иллюстрировавший поэму «Семь красавиц» из этой рукописи. В его миниатюрах глубокий черный тон сочетается с легкой золотой прорисовкой деталей, орнамента; белая краска, наложенная плотным слоем на белом фоне, создает рельефный рисунок ребристых куполов, орнамента на стенах и коврах.

В творчестве этого неизвестного мастера получает свое дальнейшее развитие бытовой жанр. Жанровые композиции у него обычно сочные, полные занимательных деталей. Сцены с изображением гостеприимства красавиц решены как небольшие жанровые зарисовки быта богатых и обеспеченных семей. В сцене «Меджнун в селении» *(илл. 376)* художник показывает жизнь кочевников, их быт, жилища, нравы, занятия. Изображение отличается дробностью, оно отягощено бытовыми подробностями, деталями. В некоторых пейзажах появляется реальное изображение цветов или целых кустов. На одной из заставок рукописи изображен цветок, выполненный в ярких малиновых и голубых тонах, с сочной зеленой листвой. Среди текста встречаются крупные изображения ярких гвоздик и незабудок с филигранно проработанными деталями.

Чрезвычайно интересен список «Хамсе» Низами 1669—1671 годов (Дублин, Библиотека Честер Битти), переписанный в Бухаре для Абдулазиз-хана в его придворной китабхане. Переписчиками рукописи были мулла Барки и мулла Араб-шах, работавшие под наблюдением библиотекаря (китабдара Абд аль-Рахмана). Рукопись иллюстрирована 33 миниатюрами, из них 29 имеют автографы художников: Мухаммед-Амина, Бехзада, Аваз-Мухаммеда, Мухаммед-Мукима. Возможно, что первый из них — это тот Мухаммед-Амин, который участвовал в декоративном оформлении интерьеров медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. Несмотря на присущее миниатюрам стилистическое единство, они отличаются друг от друга манерой живописи и композиционным решением. Реалистические тенденции в трактовке пейзажа, которые мы наблюдали в рукописях первой половины XVII века, получили здесь дальнейшее развитие. Использование светотени, перспективы дополняется очень детальной и любовной трактовкой зелени, силуэта гор, кривых и изогнутых стволов карагачей, стройных тополей и изящных плакучих ив.

Особенно тщательно разработан пейзаж в миниатюре Аваз-Мухаммеда «Лейла с кормилицей» *(илл. 377)*. Многоплановость композиции, плотная и несколько тяжеловатая живопись сближают ее с миниатюрой безымянного мастера «Купающаяся Ширин». Это позволяет думать, что обе миниатюры сделаны одной рукой.

Своим колоритом и трактовкой пейзажа миниатюра «Фархад и Ширин» Бехзада похожа на работы Аваз-Мухаммеда. Но она более декоративна, отличается своеобразной трактовкой лиц. Художник большое внимание уделяет деталям и с любовью рисует пейзаж, отводя для него значительную часть композиции.

В миниатюре «Меджнун среди животных» сделана попытка пространственного решения композиции. Более традиционны в этом отношении лист Мухаммед-Мукима «Фитне с бычком» *(илл. 375)* и не подписанная миниатюра «Александр на корабле». Здесь наблюдается стремление к графически точным прорисовкам деталей архитектурного орнамента, костюмов, воды, растений. Выразительны лица, особенно музыкантов и стоящего под лестницей старика, с восхищением смотрящего на девушку, легко поднимающуюся по лестнице и несущую на плечах бычка.

Густотой и плотностью красок, сдержанностью матовой гаммы, построенной на полутонах, листы Аваз-Мухаммеда и особенно Бехзада похожи на индийскую миниатюру. Цветовая гармония, как и в индийской миниатюре, строится в них на преобладании зеленоватых оттенков. Мастер работает полутонами, которые передают пространственные отношения в пейзаже. Черты, характерные для индийской живописи, наблюдаются также в трактовке фигур и в деталях костюма.

378. Батальная сцена. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1648 г.

Случайно ли это? В конце XVI и особенно в XVII веке расширяются связи с Индией. В литературе этого времени развивается «индийский» стиль, со свойственной ему усложненностью образов, вычурностью. Однако не все мастера отдают дань индийскому стилю. В этом отношении особенно интересна небольшая рукопись Казвини «Аджаиб аль-Махлукат» (Ленинград, Гос. Эрмитаж). Над рукописью работали мастера разного профессионального уровня, что определило художественную неравноценность ее 281 миниатюры. В рукописи много изображений растений, животных, птиц, восходящих к традиции миниатюрной живописи предшествующего столетия.

В передаче местной фауны — выглядывающая из норки лиса, гнездо с птенцами, павлин, рыбы — чувствуется большая наблюдательность. Особенно интересен рисунок горного козла, стоящего среди скал, а также фантастических животных — яркого, красочного дракона и мифического Семурга — птицы счастья. В изображении «чистого» пейзажа много традиционного — холмы с пучками зелени и цветными скалами. Многие рисунки имеют фризообразное построение, иногда встречается нейтральный фон. Жанровые сцены написаны живо и выразительно. Изображение на одной из миниатюр юноши с киркой выполнено легко и пластично. Скалы, деревья сделаны в графической манере. Углубляющийся интерес к человеку, его повседневной деятельности стимулировали поиски художниками нового изобразительного языка. Делаются первые попытки передать перспективу, объемность форм. Появляются элементы светотеневого решения. Первые шаги к объемно-пространственной живописи были началом разрушения традиционного, веками формировавшегося стиля классической миниатюры.

Для архитектуры и искусства Средней Азии XVI и XVII века — время последнего взлета феодальной художественной культуры и начала ее упадка. Несмотря на внутренние противоречия в развитии художественной культуры этой поры, органичный синтез архитектуры и декоративно-прикладного искусства, общность исканий в различных видах творчества являются ее характерными чертами.

ИСКУССТВО ВОЛЖСКОЙ БОЛГАРИИ

Включение в настоящий том главы об искусстве Волжской Болгарии, хронологически более ранней, чем остальные материалы тома, определяется стремлением составителей дать представление о средневековой художественной культуре Среднего Поволжья в широкой исторической перспективе.

Территория Волжской Болгарии, занимавшая основную часть Среднего Поволжья и Нижнего Прикамья, была населена с древнейших времен. Еще в VIII—III веках до нашей эры здесь проживали племена так называемой ананьинской культуры. Основным мотивом украшений различных предметов в ту эпоху были изображения хищных животных, схватки зверей, что было присуще распространенному в то время «звериному стилю».

На рубеже нашей эры состав населения Среднего Поволжья и Прикамья оставался прежним, хотя ананьинский союз племен распался и из него выделились различные группы, в том числе пьяноборские племена, проживавшие на Нижней Каме. Искусству этого периода также были присущи зооморфные мотивы. В IV—VIII веках в Поволжье и Прикамье с востока и юга пришли различные, преимущественно полукочевые, в том числе и болгарские племена, которые переняли много черт этого зооморфного искусства ананьинцев и пьяноборцев.

Последующие, VIII—X века были периодом становления Волжской Болгарии. Постепенно, с образованием этого нового государства и формированием народности культура Волжской Болгарии приняла оригинальный характер.

Это было первое феодальное государство в Среднем Поволжье и Нижнем Прикамье. Быстро росли города, развивались различные ремесла. На первое место выдвинулись такие политические, торговые и ремесленные центры, как Биляр, Сувар, Булгар. Сюда приезжали купцы из разных стран и в первую очередь из Руси, Армении, а также Византии, Средней Азии, Аравии, Ирана. В период подъема Волжской Болгарии ее народом была создана своеобразная культура, оказавшая большое влияние на культуру всего Волго-Камья. В это время достигают расцвета многие виды искусства.

Болгарские архитектурные памятники известны с X века. Это были дворцовые и общественные здания, в строительстве которых участвовали как местные, так и приезжие восточные мастера. Строили в основном из кирпича и камня. Наиболее древними сооружениями являются здания, вскрытые в последние годы на Билярском городище, и комплекс дома-дворца в Суваре (конец X — начало XI в.). Многие из них были двухэтажными, имели различные пристройки и башни. Стены их покрывала штукатурка, иногда сохранившая следы голубой и розовой краски, как, например, в здании караван-сарая в Биляре. Об оформлении зданий судить трудно, но, очевидно, существовали пилоны, которые в верхней части, возможно, заканчивались сводчатой аркой.

Об изобразительном искусстве Волжской Болгарии (живопись, монументальная роспись) сведений не сохранилось. Однако до нас дошли многие художественные изделия из металла, кости, керамики, сделанные болгарскими умельцами. Большинство их происходит из древней столицы Волжской Болгарии — Биляра. Несмотря на то что болгары исповедовали ислам, в их отношении к миру еще долго сохранялись языческие взгляды — они обожествляли растения, зверей, явления природы. Это, естественно, отразилось в их художественном творчестве. Отношение к окружающему миру как к чему-то одушевленному воплотилось в легендах и сказках, причудливых орнаментах и формах художественных изделий. В то же время на искусство у болгар оказало влияние и мусульманство.

Отличительная черта художественных изделий болгар — их декоративность, связанная с характером, назначением предмета. В болгарской торевтике богато представлены изделия, относящиеся к «звериному стилю». Надо полагать, что многие из них сделаны еще в начале X века, когда болгарское искусство находилось под влиянием как местных племен, так и искусства Средней Азии и Ирана. Изображения животных у болгар в сущности далеки от мусульманского искусства в его классических образцах. Им придаются миниатюрные размеры — они как бы скрываются. Маленькие рельефы на различных изделиях отражают в себе целый мир, окружающий художника. О связи болгар-

379. Шумящие подвески. Биляр. X в.

380. Накладка. Биляр. XI—XII вв.

ского искусства с искусством аборигенных финно-угорских племен говорят украшения из бронзы — шумящие подвески. Среди них встречаются такие, основание которых сделано в виде двух конских голов, смотрящих в разные стороны *(илл. 379)*. Между ними — небольшой круг, символический знак солнца. Поверхность подвески рельефная, на ней отчетливо видны гривы и глаза коней. Изображение последних скорее всего проникло из кочевнической среды. К основанию подвески на небольших цепочках прикреплялись «гусиные лапки». Гусь у болгар был почитаемой птицей, и такой талисман «оберегал» домашних птиц его владельца от разных напастей.

Накладка в форме рыбы, украшенная рельефным геометрическим орнаментом, характерна для прикладного искусства болгар, хотя этот мотив издавна встречается и в художественных изделиях финно-угорских племен, у которых так называемая «белая рыба» считалась священной, и знак ее часто изображался на различных предметах.

Представляют интерес бронзовые рукоятки от нагаек, сделанные в форме голов разных животных: оленя, барана, хищной птицы.

Найденные при раскопках матрицы и накладки *(илл. 380—382)* с изображениями диких зверей, похожих на волков и драконов, позволяют говорить о связях болгарского искусства с искусством Средней Азии и Ирана, где все эти мотивы были распространены. На одной из накладок изображен волк, пожирающий олененка, на второй — такой же зверь терзает другое животное. Интересна матрица с фантастическим зверем; на круглой поверхности ее — извивающееся львиное тело чудовища с лицом человека, когтистыми лапами хищной птицы и змеей вместо хвоста. Очевидно, это изображение, как и во всем средневековом искусстве, имело символическое значение. Еще одна накладка сделана в форме стилизованного кленового листа (мотив болгарского растительного орнамента), а на поверхности ее — снова чудовище, крылатый дракон с огромной пастью и несколькими извивающимися хвостами. Прекрасно найдена композиция изображения, в которой линия головы и изгибы хвостов перекликаются с формами контура листа. Следует отметить, что мотив дракона был широко распространен в болгарских легендах (в частности, в легенде о происхождении Биляра и Казани) и в искусстве, впоследствии он был перенят казанскими татарами, а изображение дракона долгое время было гербом Казани.

Все эти изделия сделаны из бронзы. Четким рельефом выступают контуры зверей. Каждый из них отмечен динамичностью, выразительностью, фигуры удачно скомпонованы на поверхности изделия и дополнены орнаментами растительного характера.

Интересны болгарские бронзовые замкú в виде фигур различных животных. Один из них, происходящий из Биляра, наиболее примечательный, находится в экспозиции Государственного музея Татарской АССР. На нем — пожелательная надпись владельцу замка с именем мастера Абу-Бекра сына Ахмада и датой — 1146—1147 годы. Датируются многие болгарские замки X—XIII веками. Большинство их покрыто кружковым орнаментом, обычным для ряда произведений болгарских ремесленников. Замки отливались половинками в отдельных формах и затем спаивались. Не-

обходимо отметить явную трафаретность этих вещей. Все замки в основном можно разделить на два типа: в виде коня и в виде барана *(илл. 383)*. На железных замках орнамента не было.

Нельзя также не отметить часто встречающиеся на болгарских вещах изображения змеи. Концы болгарских браслетов часто делались в виде змеиных голов. Таков бронзовый браслет, напоминающий свернувшееся тело змеи *(илл. 384)*. Очевидно, культ змеи проник в Волжскую Болгарию из Средней Азии. В целом произведения болгарской торевтики отличаются разнообразием, реалистической трактовкой изображения различных животных, богатой фантазией, мастерством исполнения.

Другой вид болгарского прикладного искусства — резьба по кости, в технике обработки которой ремесленники в X—XII веках достигли высокого мастерства. Из кости выделывали самые разные вещи: ручки, уховертки, обкладки колчанов, накладки, пуговицы, амулеты, гребни... Болгарские мастера пользовались токарным станком и при его помощи создавали из кости замечательные вещи. Костяные изделия тщательно полировали, затем наносили на них различные изображения животных, птиц, но чаще украшали четким и ровным кружковым орнаментом. Из простых линий, кружков, углов составлялся иногда очень сложный рисунок.

Мастерство подлинного художника чувствуется в рисунке, которым украшен костяной налучник в форме выпуклого эллипса (конец XII — начало XIII века). По краю его идет рамка, орнаментированная стилизованным изображением плывущей по волнам птицы, а две трети плоскости занимает изображение совы, сидящей на голове фантастического зверя. В свою очередь, эта голова составлена из профильного изображения двух сидящих друг против друга птиц — орлов или грифонов — с загнутыми клювами и острыми когтями. Можно различить их оперение, глаза, крылья, хвосты. Таким образом, рисунок головы фантастического зверя составлен из разных частей: его уши — это головы птиц, глаза — их крылья, нос — хвост сидящей на ее макушке совы. Семантика этого изображения неясна. Но можно говорить о ее многозначности, что характерно вообще для искусства средневековья. Возможно, в данном случае это связано с отрицательным отношением ислама к изображению живых существ. С большим изяществом выполнена накладка из белой полированной кости, представляющая бегущего соболя. Динамичность, напряженность зверя подчеркнута S-образными линиями контура. Грациозно выгнута шея, закруглена спина, вытянуты лапы — во всей фигуре бегущего зверя чувствуется стремительность и ловкость. Как хорошо надо было знать мастеру повадки, характер животного, чтобы запомнить и передать это мгновенное движение.

Особо следует отметить костяные пластинки, отполированные с двух сторон и часто покрытые орнаментом. Среди изделий X—XII веков имеются рукоятки костяных ножей, также отполированные и украшенные орнаментом. Чаще всего орнамент покрывает предмет с четырех сторон. Преобладающим является кружковый орнамент; в комбинации с линейным он создавал более сложный эффект. Болгарские пуговицы полусферической формы и пряжки привлекают внимание простотой исполнения и вместе с тем оригинальностью. В них используются узоры кружкового орнамента. Иногда пуговицы имеют отчетливую форму цветка ромашки. Мотив этот, широко распространенный в

381. Матрица. Биляр. XI—XIII вв.

382. Матрица. Биляр. X—XI вв.

383. Замок. Биляр. XII в.

384. Браслет. Биляр. XI—XIII вв.

болгарском прикладном искусстве, встречался и в других видах изделий. Нередко среди болгарских поделок X—XII веков можно видеть и костяные гребни. Обычно они имеют форму прямоугольника или трапеции. Гребни эти одно- или двусторонние, высокие, удлиненные. Верх их покрыт орнаментом, часто кружковым, иногда более сложным, линейным. Многочисленные вариации в общем-то одних и тех же орнаментов говорят о богатой фантазии болгарских умельцев, придававших нарядный и праздничный вид самым обыкновенным вещам.

Среди разнообразных ремесел Волжской Болгарии значительное место занимает гончарное дело. Его изучение много дает для понимания жизни средневекового города и его культуры. Большинство найденных сосудов покрыто орнаментом, в основном в верхней части. У крупных сосудов орнаментировался чаще всего лишь обрез края. К сожалению, рассматривая болгарскую керамику, чаще всего приходится иметь дело лишь с отдельными фрагментами сосудов, что лишает возможности говорить об их формах, которые, несомненно, были самыми различными. Один из таких сосудов украшен лишь сложным, растительно-геометрическим орнаментом. Ровно, один к одному, расположены узоры, напоминающие части концентрических окружностей, а сверху они обрамлены волнисто-ямочным орнаментом, который смотрится как кружево.

Большое распространение в болгарской керамике получили формы некоторых частей сосудов, имитирующие фигуры животных, преимущественно в стилизованном виде. Такова ручка сосуда в виде фигуры медвежонка, с приплюснутым носом и разъезжающимися в стороны лапами. Еще один фрагмент глиняного изделия неизвестного назначения сделан в виде головы лося или коровы.

Среди керамических изделий имеются своеобразные сосуды, которые условно названы «сфероконусами». Это небольшого размера полые сосуды, имеющие очень узкое горловое отверстие и толстые стенки. В них отчетливо чувствуется стремление мастера придать средней и нижней части сосуда правильную форму конуса. Встречаются они в Средней Азии, Иране. Некоторое количество болгарских сфероконусов — привозные, другие — местного изготовления. Формы их в большинстве случаев геометрические.

Таким образом, изделия болгарских умельцев интересны и мастерством исполнения, и своими формами, и тематикой. Наряду с самобытными чертами для болгарского искусства характерно проявление сходства с художественным творчеством соседних народов.

Монгольское завоевание прервало естественный ход развития культуры болгар, хотя Волжская Болгария существовала в пределах Золотой Орды до XV века, вплоть до возникновения Казанского ханства. С гибелью Волжской Болгарии высокая культура ее народа не исчезла, а была унаследована и развита в дальнейшем казанскими татарами. Народное искусство казанских татар в своих глубинах сохранило традиции, идущие от искусства болгар. Например, ювелирные украшения, сделанные в XVIII—XIX веках, очевидно, сохраняют черты давних болгарских изделий. В деревянной и каменной резьбе татар (украшение фронтонов, наличников окон), в вышивках, в ткачестве, в изделиях из кожи — во всем этом богатом и разнообразном искусстве также много болгарских черт.

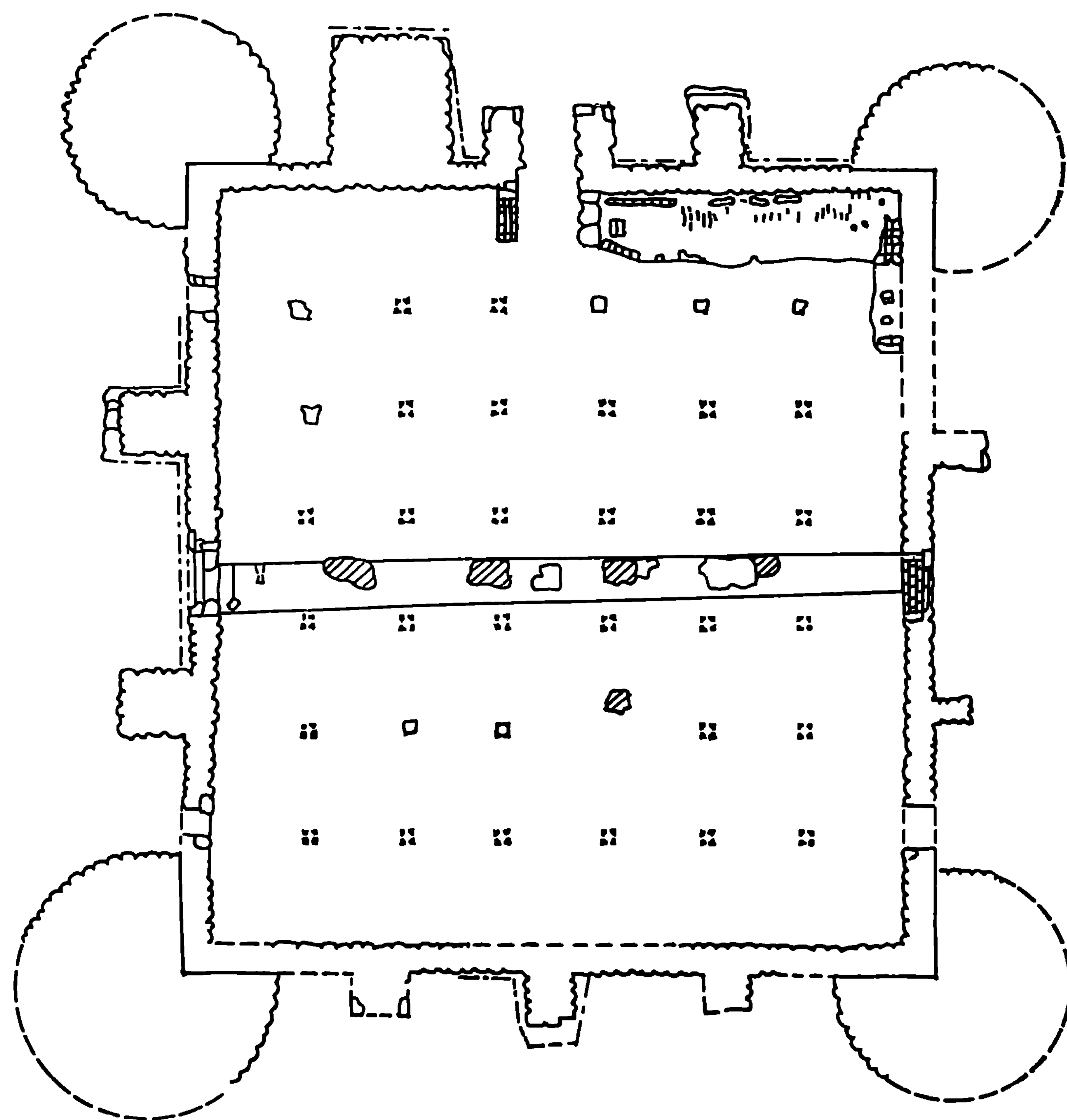
ИСКУССТВО КОЧЕВНИКОВ И ЗОЛОТОЙ ОРДЫ

Кочевники евразийского степного пояса в конце I — начале II тысячелетия н. э. были главным образом тюркоязычными племенными объединениями. Так называемый «звериный стиль», характерный для искусства более древних кочевников степей Евразии, в первой половине I тысячелетия н. э. выродился на Западе в схематичные и условные изображения животных, подчиненные орнаментальным задачам. На Востоке он продолжал в течение I тысячелетия н. э. жить в формах, значительно более близких к своим древним прототипам. Однако в начале II тысячелетия и в искусстве восточных тюрков резко усиливаются черты схематизма и орнаментализма. Изделия украшаются главным образом геометрическими или растительными орнаментами, хотя у кыпчаков и огузов в казахстанских степях и у других племен встречаются иногда изображения животных в традициях более раннего искусства «звериного стиля». В прикладном искусстве тюрков, кочевавших в европейских степях (хазары, печенеги, тюрки, половцы), почти полностью исчезают элементы «звериного стиля», который ненадолго возрождается лишь в XIV веке в половецких костяных накладках на колчанах *(илл. 389)*. На этих богато украшенных изделиях вновь встречаются образы древнего кочевнического анимализма, в частности изображение оленя с ветвистыми рогами и поджатыми ногами,— излюбленный мотив еще в скифскую эпоху.

Кроме предметов прикладного искусства, у тюрков-кочевников издавна существовала другая область художественного творчества — скульптура, тесно связанная с погребальным обрядом и религией [1].

В конце I — начале II тысячелетия тюркские каменные изваяния получают распространение на территории современной Киргизии и Казахстана. Меняется их иконография, становясь более разнообразной, исчезают ритуальные оградки, появляются женские статуи. Половцы-кыпчаки, познакомившись с обычаем кочевников Востока ставить каменные изваяния, перенесли его в конце XI—XII веках в южные степи Восточной Европы. Половецкие каменные изваяния, мужские и женские, отличаются от восточных тюркских статуй большим реализмом в передаче форм человеческого тела и в изображении деталей одежды, оружия, убора, черт лица *(илл. 386)*. Они часто украшены богатым орнаментом, несут на себе изображения реалий, имеют различные изображения, связанные с религиозными представлениями (изображения волка, собаки, птицы и т. п.). Этот обычай половцев сооружать статуи в честь племенной аристократии исчез после монгольского завоевания в XIII веке.

Население степей Евразии и в эпоху Золотой Орды (XIII — начало XV в.) оставалось по преимуществу тюркским. В Золотой Орде быстро развивалась город-



385. Соборная мечеть в Болгарах. XIII—XIV вв. План

[1] См. главу «Искусство племен и народов Сибири и Дальнего Востока» во 2-м томе настоящего издания.

386. Половецкая статуя. XII — начало XIII в.

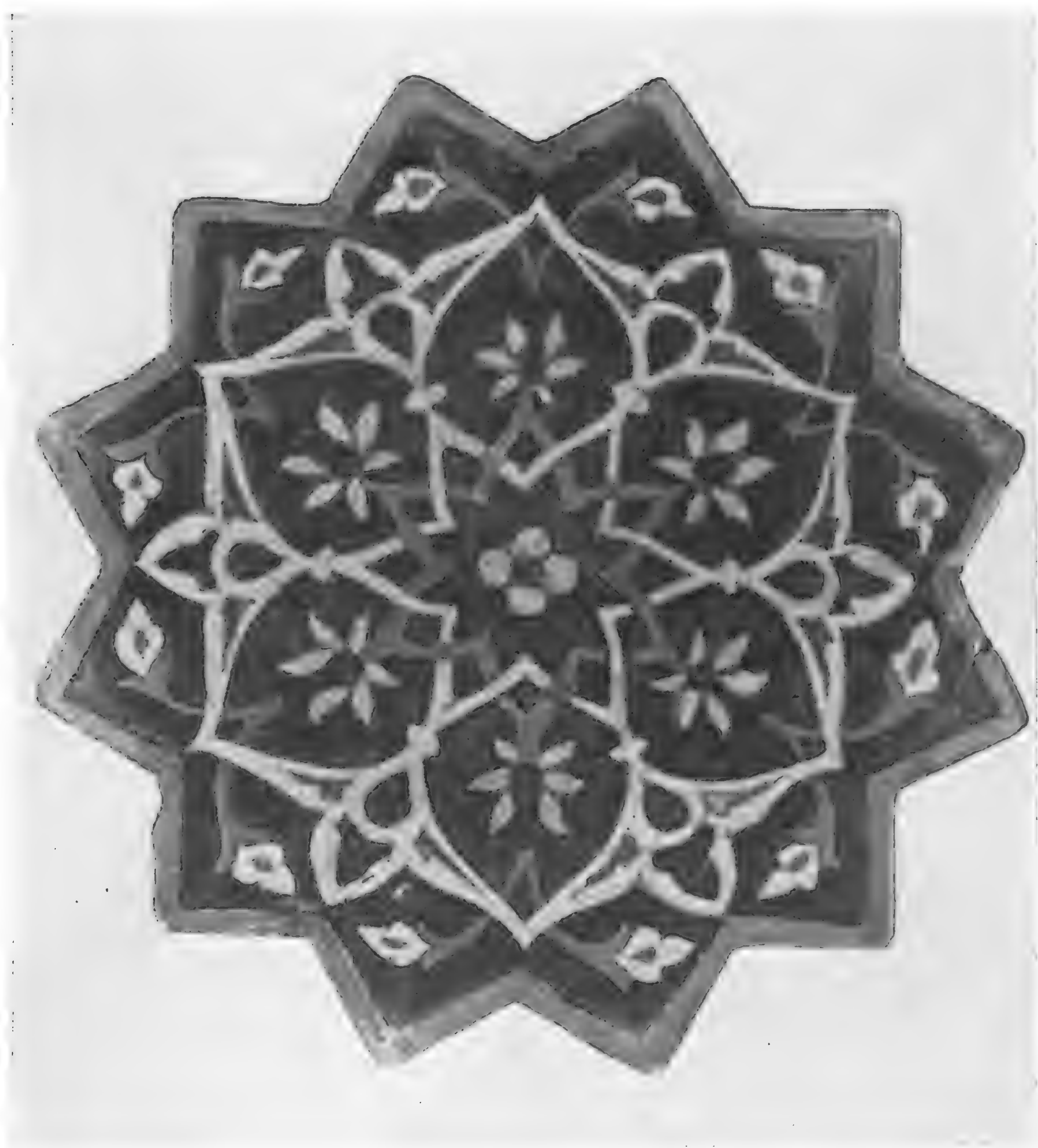
ская культура, создателями которой явились ремесленники, согнанные из Средней Азии, Кавказа, Крыма, Руси. Однако на кочевников тюрок эта культура не оказала существенного влияния. Они сохранили традиции языческой культуры населения степей XI—XII веков. В XV веке после распада Золотой Орды половецко-кыпчакская степная кочевническая культура легла в основу развития народного искусства казахов, ногайцев, частично узбеков и каракалпаков.

Определяющим во всех областях культуры, в том числе и искусстве золотоордынских городов Нижнего Поволжья, было влияние Средней Азии. В прикладном искусстве выделяется многокрасочная поливная керамика Старого и Нового Сараев, Болгар *(илл. 388)*, Увека и других золотоордынских городов, подражавшая среднеазиатской и иранской керамике той эпохи. Особенно широко были распространены чаши из полуфаянса с черными узорами на голубом бирюзовом фоне и полихромные чаши с белым фоном и сине-зеленой росписью. Роспись сосудов изображала птиц среди зарослей и кустарников, уток, кентавров, грифонов. Часто использовался эпиграфический и геометрический орнаменты. К иранской керамике типа «минаи» восходят сосуды, богато украшенные надглазурной росписью красного, желтого, зеленого, синего цвета с позолотой. Известна также керамика типа «люстр» с росписью золотистых тонов на белом фоне. Концом XIV—XV веками датируются чаши среднеазиатского типа с ультрамариновой росписью по светлому фону (так называемая тимуридская керамика типа «кобальт»). Все эти керамические изделия производились в мастерских золотоордынских городов.

Бронзолитейщики также работали в стиле, типичном для мусульманского искусства. В Новом Сарае было найдено несколько уникальных произведений художественного ремесла. В ювелирном деле сложился выразительный и характерный стиль украшения с применением скани и черни. Излюбленным декоративным мотивом, который украшал и чаши, и браслеты, и диадемы, был пятилепестковый или семилепестковый цветок. Этот стиль ювелирное ремесло Золотой Орды также, видимо, заимствовало из Средней Азии. К изделиям этого стиля принадлежит известная «Шапка Мономаха» (XIV в., Оружейная палата Московского Кремля).

Большие общественные здания в золотоордынских городах были покрыты полихромной майоликой *(илл. 387)*. Вероятно, под влиянием декоративного искусства Хорезма здесь выработался яркий стиль архитектурной мозаики. Есть основания полагать, что на этот стиль оказало воздействие также азербайджанское зодчество. Мозаика изготовлялась из керамических плиток, покрытых глазурью того или иного цвета. Золотоордынские мозаики, как и хорезмские, отличаются от более поздних самаркандских обилием красных тонов. В мотивах мозаик господствовали сложный эпиграфический орнамент, плетенка, растительные формы. Кроме мозаик и майолик, дома были украшены белыми алебастровыми панелями с резными орнаментами, в окна вставлялись гипсовые решетки геометрического узора.

Таким образом, монументальная архитектура городов Золотой Орды — ее декоративные формы — развивалась в соответствии с общим направлением му-



387. Изразец из Нового Сарая. XIV в.

388. Поливное блюдо из Нового Сарая. XIV в.

389. Резная костяная накладка на колчан. XIV в.

390. «Черная палата» в Болгарах. XIV в.

сульманской культовой архитектуры Средней Азии и Азербайджана. Правда, о самих зданиях мы знаем очень мало. Черты среднеазиатского и сельджукидского зодчества прослеживаются в некоторых сооружениях золотоордынского города Болгара. Здесь сохранились развалины большой Соборной мечети (так называемый Четырехугольник, *илл. 385*). В плане это был почти квадрат с шестью рядами колонн, разбивавших внутреннее пространство на семь нефов. Мощные многогранные башни по углам создавали впечатление большой монументальности здания. Резко выступавшие контрфорсы увеличивали это ощущение. Мечеть была украшена резьбой по камню.

В мавзолеях (дюрбе) Болгара повторялась одна и та же композиция объемов: на четверик в основании здания ставился восьмерик, переход между ними украшался внутри сталактитовыми арками *(илл. 390)*.

Высокая культура золотоордынских городов не была связана с жизнью периферии. Города поддерживала только центральная деспотическая власть ханов, и, когда эта власть ослабела, они пришли в упадок. В XV веке их захлестнула кочевая стихия. Только на окраинах Золотой Орды, где сложились оседлые мусульманские ханства,— в Крыму и Волжской Болгарии (Казанское ханство) наследие ее городской культуры сохранилось в искусстве последующих столетий.

ИСКУССТВО КРЫМА

Татаро-монгольское нашествие нарушило связи Крыма с Византией, а также с Древней Русью. Херсон после разрушительных набегов пришел в упадок и окончательно погиб, по-видимому, в начале XV века. Однако в горной области полуострова сохранило независимость средневековое феодальное княжество Феодоро, в XIV—XV веках владевшее также значительной частью Южного берега Крыма и крепостью Каламитой, защищавшей порт в устье р. Черной. Столичный город княжества — Мангуп находился в центре Юго-Западного Крыма на хорошо защищенном обрывами горном плато.

Мангуп — один из интереснейших «пещерных городов» средневекового Крыма, расположенных по кромке второй гряды крымских гор. Город возник задолго до татарского нашествия, но особенно большое значение приобрел, по-видимому, после гибели Эски-Кермена, разрушенного татарами в конце XIII века. Расположенный в живописной горной местности, Мангуп и сейчас поражает неповторимым сочетанием наземных построек и вырубленных в уступах скал пещер, разных по назначению, в том числе пещерных церквей.

Дошедшие до нас величественные руины оборонительных сооружений относятся к XIV—XV векам, когда на Мангупе была укреплена цитадель *(илл. 392)*, восстановлена и обновлена церковь Константина и Елены, воздвигнуты другие монументальные здания. В архитектуре и декоративном убранстве построек наряду с местными традициями появились мотивы так называемого сельджукского стиля, сложившегося в Малой Азии и Закавказье. Продолжала развиваться и монументальная живопись: остатки фресок сохранились в пещерных церквах Мангупа и некоторых других местах Крыма. О плодотворном развитии искусства и его широких связях свидетельствует то, что фрески столичного Мангупа конца XIV—XV веков, исполненные в традиционной иконографической схеме, созвучны палеологовскому искусству Византии и живописи раннего итальянского Ренессанса.

Непосредственную связь Крыма с Италией осуществляли в XIII—XV веках сначала венецианские, а позднее вытеснившие их генуэзские колонизаторы — купцы, захватившие в свои руки торговлю на Черном море и создавшие на Южном берегу полуострова цепь крепостей — торговых факторий. Итальянские колонии в Крыму, жестоко эксплуатировавшие местное население, оставили памятники в виде крепостных стен городов и замков, построенных по последнему слову фортификационной техники того времени. Крупнейшим городом-крепостью генуэзцев была Кафа (на месте современной Феодосии). Укрепления Кафы состояли из замка-цитадели и большой городской стены, защищавшей Кафу с суши и с моря. Крепостные стены и примыкавшие к ним прямоугольные и круглые башни имели бойницы и завершались зубцами. Снаружи большую городскую стену опоясывал ров, через который были перекинуты каменные мосты, подводившие к воротам.

Стены цитадели отличались особенной мощностью и высотой. Сохранилась одна из самых больших башен, согласно надписи построенная в 1348 году и названная в честь папы Климента VI, который покровительствовал генуэзским купцам *(илл. 391)*. Каменная кладка башни, не имевшая украшений и лишь прорезанная прямоугольными амбразурами и увенчанная зубцами, монолитна и неприступна. Менее аскетична архитектура башни Константина, построенной около главных ворот городской стены в XIV или XV веке. По высоте башня разделена карнизом на два этажа и увенчана тремя рядами арочек и зубцами.

В цитадели находился дворец генуэзского консула и казармы его воинов, а в городе на затененных жилыми домами узких улочках и небольших площадях — церкви: католические, греческие и армянские. Сохранились церкви: Иоанна Предтечи (1348), Михаила и Гавриила (1408), Сергия (XV в.).

Большое значение в истории средневекового Крыма имел древний Сурож, получивший название Солдайя (Судак) и служивший опорным пунктом венецианцев. Его укрепления, перестроенные генуэзцами, состояли из прямоугольных башен и мощных каменных стен, словно цепью охватывавших высокую прибрежную скалу. Над ярусом стен возвышались цитадель Консульского замка и дозорная башня, с которой открывался вид на все подступы к городу. Величественно выглядела также крепость Чембало (ныне Балаклава).

Ее стены и башни, сооруженные в XIV—XV веках, опоясали утес над одной из красивейших черноморских бухт. Средневековые крепости, органично вписанные в пейзаж крымского побережья, внесли в него ноту сурового величия.

Известную роль, особенно в восточной части Крыма, сыграло средневековое армянское искусство, воздействие которого сказалось особенно сильно в связи с иммиграцией армян в XIV—XV столетиях. Большой армянский монастырь Сурб-Хач возник в живописной местности близ Старого Крыма. В армянских поселениях в Крыму развивалось также искусство книжной миниатюры (см. главу «Искусство Армении»).

В конце XIII и особенно в XIV веке начало складываться татарское искусство Крыма, испытавшее воздействие древних местных традиций, а также культур Закавказья, Малой Азии и впоследствии Османской Турции. Первым городским центром татар стал Солхат (Старый Крым), расположенный на основной торговой магистрали, соединявшей Золотую Орду с Кафой. Солхат был известен за пределами Крыма. Есть сведения, что египетский султан Бейбарс послал деньги на строительство одной из мечетей в Солхате.

391. Башня Климента VI в Феодосии. 1348 г.

В 1314 году, как явствует из сохранившейся надписи, Солхат украсился величественным зданием мечети-медресе золотоордынского хана Узбека. Судя по остаткам, обнаруженным раскопками, архитектура здания представляла интересный вариант классических сельджукских медресе. Фасад здания украшал богато профилированный портал. Разнообразные помещения располагались вокруг квадратного внутреннего двора, обнесенного по периметру портиками на колоннах. Фрагменты резного по камню декора говорят о высоком мастерстве работавших на постройке орнаменталистов. Об этом позволяет также судить украшенный сталактитовой нишей портал частично сохранившейся мечети, примыкавшей к зданию медресе с севера.

Искусство татар в Крыму становится более самобытным в конце XIV и в XV веках по мере ослабления Золотой Орды и превращения Крымского улуса в независимое ханство (1427). Для столицы была избрана местность в Юго-Западном Крыму: сначала Кырк-Ор (Чуфут-Кале), а затем Бахчисарай.

Интересными памятниками этого времени являются дюрбе — мавзолеи над могилами знатных лиц. Это квадратные или восьмигранные постройки, увенчанные куполами и иногда украшенные порталами. В каждой из этих построек зодчие создали оригинальное, целостное по своему образному строю архитектурное произведение.

Для художественного облика более ранних дюрбе характерны монументальность форм и контрастное сочетание резного орнаментального декора с гладкой поверхностью стен. Такова архитектура Эски-Дюрбе в Бахчисарае. Куб здания, увенчанный куполом на низком восьмигранном барабане, украшен выступающим с востока порталом и аркадой, ограждающей небольшой прямоугольный двор. Стрельчатые арки, обогащая пластику архитектурных масс, образуют на фасадах ритмичный ряд, в котором выделяется большая арка портала. Скромный декор также сконцентрирован на портале: бордюр, карниз из сталактитов и орнаментальные розетки в тимпане арки.

Другие мавзолеи отличаются более изысканными пропорциями и богатством декора. Таково дюрбе на плато Чуфут-Кале *(илл. 393)*. Это восьмигранная постройка, сложенная из камня и увенчанная сейчас шатровой черепичной кровлей. Внутри дюрбе находится надгробие с надписью, свидетельствующей о погребении Джаныке-ханым, дочери Тохтамыш-хана, умершей в 1437 году. Снаружи к одной из граней примыкает большой портал, первоначально, вероятно, имевший стрельчатую арку. Сохранилась резьба по камню и изящные нишки по бокам входа, обрамленные трехчетвертными колонками, поддерживающими сталактитовые декоративные своды.

Выбор места для дюрбе не был случаен, так как «пещерный город» Кырк-Ор (позднее получивший название Чуфут-Кале) в XV веке был военной резиденцией наместников Золотой Орды, а затем крымского хана. На горном плато, где располагался город, кроме крепостных стен, сохранились руины мечети, а также жилые дома и кенаса караимов, переселенных сюда татарами.

392. Руины цитадели Мангупа. XIV—XV вв.

Оригинальны по форме татарские надгробия XIV—XV веков, найденные на городище Эски-Юрт к западу от Бахчисарая: высокая каменная плита увенчана скульптурой, в которой некоторые исследователи видят изображение войлочной шапки кочевника. Очень интересны украшающие надгробия орнаменты в виде геометрических и растительных плетенок, имеющие аналогии среди памятников, происходящих из Феодоро и других мест, где проживало коренное население Крыма.

В 1475 году Османская Турция, еще в середине XV века овладевшая Константинополем, захватила Крымское ханство и сделала его своим вассалом. Политический гнет не помешал, однако, установлению культурных связей Крыма со Стамбулом, ставшим к этому времени крупным художественным центром. В Евпатории сохранилось величественное здание мечети Джума-Джами, построенное в 1552 году знаменитым османским зодчим Синаном. Внешний вид здания отличает обилие плавных по абрису куполов, окружающих большой центральный купол, поднятый на граненом барабане. Интерьер мечети, освещенный множеством окон, в несколько ярусов расположенных по барабану и стенам, насыщен светом, что подчеркивает пространственное начало и придает легкость конструкции здания. С северной стороны мечеть украшала аркада на мраморных колоннах, а может быть, и обнесенный арками двор. По бокам здания вытянулись к небу тонкие, стройные минареты. Возможно, Синан построил в Кафе мечеть султана Селима, разобранную в XVIII веке.

С середины XVI столетия купольные здания мечетей стали типичны для культовой архитектуры татар в Крыму. Однако влияние турецко-османской культуры на искусство и архитектуру Крыма, особенно в гражданском строительстве, перерабатывалось на основе местных традиций. Жилища татарского населения Крыма имели своим прототипом жилые дома Херсона XII—XIII веков.

Крупнейший памятник светской татарской архитектуры — знаменитый Бахчисарайский дворец крымских ханов — первоначально был построен в XVI веке, но

393. Мавзолей Джаныке-Ханым в Чуфут-Кале. 1437 г.

дошел до нас с большими переделками XVII и особенно XVIII веков. Во внешнем облике дворца заметны черты, характерные для османской архитектуры: сильно отступающий от стен карниз двускатной черепичной крыши, тонкие «османские» минареты дворцовой мечети и т. п. Но в сущности — и по своей планировке и архитектурно-образному решению — Бахчисарайский дворец и его постройки представляют самобытно крымский вариант дворца-сада, тип которого был широко распространен на Востоке. Дворец расположен среди зеленой бахчисарайской долины. Он не был неприступным и суровым средневековым замком; его стены, хотя и ограждали внутренние дворы от взглядов посторонних людей, не были крепостными. Покрытые зеленой глазурованной черепицей, словно гофрированные, крыши дворцовых зданий и их стены, первоначально выкрашенные красной краской «под руст», гармонично сочетались с окружавшей их густой зеленью кустов и деревьев. Архитектура дворца, немыслимая вне сада, составляет с ним нерасторжимое целое, рождает высокое чувство прекрасного. Эту особенность архитектурного ансамбля дворца подметил и прекрасно выразил А. С. Пушкин во вдохновенных строках поэмы «Бахчисарайский фонтан».

Сейчас, после реставрации всех построек, произведенной за последние годы, поэтическое очарование этого дворца-сада ощущается особенно сильно.

Планировка дворца лишена строгой симметрии, и его здания живописно связаны с рельефом местности. По сторонам главного, большого двора, заросшего вековыми каштанами, расположены: справа — двухэтажные постройки дворца, слева — мечеть, дюрбе на ханском кладбище и разные службы. Высотному взлету минаретов мечети отвечает с другой стороны двора ажурная Соколиная башня.

Старейшим (вероятно, XVI в.) помещением является двусветный зал диван-хане, стены которого сложены из камня. Первоначально зал, по-видимому, находился в отдельном здании, окруженном деревянной колоннадой. «Павильонный» принцип и впоследствии остался преобладающим в планировке дворца. О первоначальном декоре зала свидетельствуют наборный узор деревянного потолка и цветные витражи окон, выполненные восточными мастерами; старинные вит-

394. Омер. Летняя беседка и Фруктовый (или Золотой) кабинет ханского дворца в Бахчисарае. XVIII в.

395. Алевиз Новый. «Железные двери» ханского дворца в Бахчисарае. 1503 г.

ражи с узором в виде минаретов и кипарисов сохранились еще в одной из дворцовых комнат. Интересным свидетельством связи с Западом является портал так называемых Железных дверей, в посольском дворе *(илл. 395)*, созданный Алевизом Новым, строителем Архангельского собора в Кремле, плененным татарами на пути в Москву. Мотивы ренессансного и барочного орнамента и позднее не были чужды художникам и зодчим, работавшим в Бахчисарайском дворце.

В XVII веке был надстроен второй этаж, но свой окончательный вид дворцовый ансамбль принял в XVIII столетии. Над его художественным обликом немало потрудился мастер Омер из Ирана, работавший в Бахчисарае в середине столетия. Им были расписаны многие помещения и возведен выступающий в Бассейный садик павильон с летней беседкой внизу и так называемым Фруктовым (или Золотым) кабинетом во втором этаже *(илл. 394)*. Архитектура пристройки легка и изящна. Внизу гладь стен прорезала аркада на колоннах (позднее заложенная), вверху — два яруса окон (верхние с цветными стеклами и фигурными решетками), прикрытых сильно выступающим карнизом крыши. Беседку и кабинет Омер расписал тонким по рисунку и гармоничным по краскам растительным узором. В 1764 году Омер создал знаменитый Фонтан слез, украсив его резьбой по мрамору.

Скульптурно-пластический дар работавших в Бахчисарае приезжих и местных мастеров проявился также в создании мраморных надгробий на ханском кладбище.

В отличие от более ранних памятников Эски-Юрта в XVI—XVIII веках стали более декоративно-изысканными форма и декор монумента. Основу надгробия составляет саркофаг, увенчанный по торцам стелами, одна из которых имеет завершение в форме головного убора с обмотанной вокруг него чалмой. Мотивы вьющихся растений, розетки, заполненные геометрическими фигурами, и надписи, в обилии вырезанные на поверхности мраморных плит, придают надгробиям декоративную пышность.

В конце XVIII века Крым вошел в состав России, и начался новый этап его истории и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 М. К. Каргер. Новгородское зодчество.— В кн.: «История русского искусства», т. II. М , 1954, стр. 48.

2 В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода.— В кн.: «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 147.

3 В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 53. М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 155. М. К. Каргер в книге «Новгород Великий» (М., 1961, стр. 264) считает, напротив, что первоначальную алтарную роспись следует датировать временем постройки церкви (1352), а основную (вторичную) 1363 годом.

4 В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970, стр. 279—291.

5 М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967, стр. 154.

6 В. К. Лаурина. Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство.— В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.». М , 1970, стр. 435.

7 А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, стр. 76.

8 Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т II. М., 1962, стр. 152—161.

9 Там же, стр. 245—263.

10 А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв., стр. 83.

11 М. В. Алпатов Андрей Рублев. М., 1972, стр. 38—42.

12 Сейчас время работы Рублева в Андрониковом монастыре в 1420-х гг. оспаривается некоторыми исследователями.— В. Г. Брюсова. Спорные вопросы биографии Андрея Рублева.— «Вопросы истории», 1969, № 1, стр. 35—48.

13 В 1972 году в Успенском соборе обнаружены новые фрагменты росписи, ждущие своего изучения. Не исключена возможность, что среди них окажутся и принадлежащие кисти Рублева.

14 В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 19.

15 Там же, стр. 28.

16 В. Плугин. Фрески Успенского собора во Владимире.— В кн.: В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 101—104.

17 Там же, стр. 32.

18 Н. А. Демина. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972, стр. 54.

19 М. В. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III, стр. 193.

20 Исследователь древнерусского шитья Н. А. Маясова считает «Голубую плащаницу» произведением московского искусства, а не новгородского, как это было принято до последнего времени.— Н. А. Маясова. Древнерусское шитье. М., 1971, стр. 9—10.

21 Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II, стр. 137—142.

22 Там же, стр. 148.

23 См. главу «Искусство Украины», стр. 109.

24 См. главу «Искусство Белоруссии», стр. 178.

25 Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.— Л., 1955, стр. 159.

26 История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 418.

27 Там же, стр. 476.

28 М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.

29 О. И. Подобедова. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.

30 А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв., стр. 109.

31 Е. К. Редин. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам, ч. I. М., 1916, стр. VI.

32 А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв., стр. 127.

33 История русского искусства, т. III, стр. 536—537.

34 Г. Бочаров, В. Выголов. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966, стр. 113—114.

35 Н. Воронин. Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польский. М., 1967, стр. 193

36 История русского искусства, т. IV. М., 1959, стр. 56—61.

37 Мастера искусства об искусстве, т. 6. М., 1969, стр. 48.

38 Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955, стр. 83.

39 Цит. по кн.: «Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв.», ч. I. М., 1953, стр. 859.

40 Г. Н. Логвин. Украинское искусство. М., 1963, стр. 99

41 Все упомянутые здесь иконы до Великой Отечественной войны хранились в музеях Минска. В 1943 году они были вывезены гитлеровцами в Германию. Некоторые из них возвращены и находятся в музеях республики.

42 А. Сапунов. Витебская старина, т. I—III. Витебск, 1885, стр. 615.

43 Портреты Овки, Николая Радзивилла из Мусников, Николая Радзивилла Второго известны нам по гравюрам Гершки Лейбовича, помещенным в альбоме «Изображения княжеской семьи Радзивиллов по оригиналам», изданном во второй половине XVIII века в Несвиже.

44 Когда родился и умер Скорина, достоверно неизвестно. Ряд ученых дату его рождения относят ко второй половине 80-х — началу 90-х годов XV века. В 1506 году в Краковском университете ему была присвоена ученая степень бакалавра. В 1512 году Скорина выдержал испытание на доктора медицинских наук в Падуанском университете. В 1517—1519 годах Скорина издал в Праге несколько книг на славянском языке. С 1525 года он жил в Вильно, где также занимался издательской деятельностью.
Деятельность Скорины имела большое значение для развития белорусской культуры, чем и объясняется огромный интерес, который проявляют к нему ученые самых различных специальностей.

45 История СССР, т. II. М., 1966, стр. 475.

46 Л. А. Дурново именовала эту школу Ванской, исходя из географического принципа, но более правильно называть ее Васпураканской школой (термин, предложенный Р. Акопяном) на основании исторического наименования этой области.— *Прим. ред.*

47 Из семи рукописей, иллюстрированных Акопом Джугаеци, четыре хранятся в Матенадаране.

48 Судя по сведениям, оставленным историком Аракелом Даврижеци, Минас получил образование в Алеппо у художника, приехавшего из Западной Европы.

49 К. Маркс. Хронологические выписки. Архив Маркса и Энгельса, т. V. М., 1938, стр. 221.

50 Династия Кара-Коюнлу возглавляла объединение тюрко-огузских племен, возникшее в XIV веке. В период наибольшего могущества власть Кара-Коюнлу распространялась на часть Закавказья и некоторые территории Ирана, Ирака и Турции. В 1468 году государство Кара-Коюнлу было побеждено другим объединением кочевых племен, во главе которого стояла династия Ак-Коюнлу.

51 Вопрос о принадлежности миниатюр стамбульской и ленинградской рукописей «Шах-наме» к тебризской школе XIV века является спорным. Ряд исследователей относят их к произведениям художников южноиранской школы живописи.

52 Время создания миниатюр этой рукописи окончательно не установлено. Некоторые исследователи относят их к началу XIV века. И. Щукин часть миниатюр датирует 1330-ми годами, а остальные — второй половиной XIV века. Однако большинство исследователей (Б. Грей, Б. Робинсон и др.) придерживаются мнения, что все миниатюры исполнены в 1330-х годах.

53 Б. Денике. Живопись Ирана. М., 1938, стр. 54.

54 См.: «Персидская миниатюра XIV—XVII вв.». М., 1968, стр. 10.

55 В 1522 году шах Исмаил I специальным указом назначил Бехзада начальником придворной библиотеки и руководителем художников, однако вскоре эта роль в Тебризе перешла к Султану Мухаммеду.

56 Рюи Гонзалес де Клавихо. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 годах. Подлинный текст с переводом и примечаниями, составленными под ред. И. И. Срезневского. СПб., 1881, стр. 234—237.

57 Там же, стр. 317.

58 Цит. по кн.: М. Е. Массон. Соборная мечеть Тимура, известная под именем мечети Биби-Ханым. Ташкент, 1926, стр. 5

59 Цит. по кн.: T. W. Arnold. Mirza Muhammed Haydar Dughlat on the Herat School of painters.— Bull. of the School of Oriental Studies, London Institution, vol. V. London, 1928—1930, p. 672.

60 Цит. по кн.: S. Stchoukine. Les peintures des manuscrits Timurides. Paris, 1954, p. 18.

51 Ibn Arabshah. Tamerlan or Timur the Great Amir. Transl. by J. H. Sanders. London, 1936, p. 309.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея (Москва)

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)

ГРМ — Государственный Русский музей (Ленинград)

THE ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (14th—17th CENTURIES)

SUMMARY

The third volume of the "Art of the Peoples of the USSR" covers the period from the middle of the 14th to the 17th century. In the course of this time the arts of Russia, the Ukraine, Byelorussia, Moldavia, Lithuania, Latvia and Estonia revealed distinct national features; there was further development of Azerbaijan, Georgian and Armenian arts, gradual crystallization of national arts went on in Central Asia. These processes took place in most difficult historical circumstances. In the first half of the 13th century most of the Asian and a number of European countries were ravaged by the armies of Genghis Khan and his sons. Many peoples got under Mongol rule. The nomad invasion swept feudal states, devastated vast territories, razed thriving cities, destroyed numerous works of art. The new regimes set up in these countries were subordinated to the Mongol Khans. The domination of the nomads was a heavy burden for the peoples and a serious set-back in their economic and cultural life.

In the middle of the 13th century Genghis Khan's Empire broke Irtysh and the Danube were in possession of the Golden Horde up into several states—uluses. The territories lying between the which had its centre on the Lower Volga. Among its tributaries was Ancient Russia. Chagatai's Ulus included the territories of Central Asia, and Transcaucasia was under the control of the Khulaguides.

Neither these Mongol states nor the empire created by Tamerlane in the 1370s were durable political formations. Their disintegration was precipitated by liberation struggle of the peoples. After their downfall a number of comparatively small states appeared in Central Asia and Transcaucasia, the Volga Region and the Crimea. The popular struggle was an important factor in preservation and furtherance of cultural and artistic traditions.

With the passage of time the conquerors either had to assimilate with the indigenous population, submitting to its more advanced culture (such was the case in Central Asia), or to cede the conquered territories to the new states which consolidated in liberation struggles. It may be noted, for example, that the art of the Golden Horde, and subsequently that of the Kazan Khanate, was based on the traditions of an art developed in Volga Bulgaria, a feudal state that had existed on the Lower Volga before the tataro-mongol invasion.

Ancient Russia was seriously weakened by the Tartar yoke. Some of its lands were annexed by the Grand Duchy of Lithuania, a state formed in the 13th century. Besides this Russia had to defend itself from the Swedes and the Germans, whom she dealt telling blows in the Battle of the Neva (1240) and on the ice of Lake Peipus (1242). Hard was the lot of the Transcaucasian peoples: Armenia ceased to exist as an independent state, Georgia was split into small feudal principalities. The Ukrainian and Byelorussian nationalities were formed and developed their culture under the rule of the Grand Duchy of Lithuania and, from the second half of the 16th century, in bondage of Poland.

However, all the tragic events of that period could not stop completely the historical process of social, economic and cultural development of the peoples. Consolidation of feudal relations which gradually entered a new and higher phase took place during the 14th century and became even more evident in the subsequent centuries. Though in the history of every particular nation this phase had certain peculiarities, on the whole it was marked by growth of feudal economy, the spread of handicrafts and trade. Intensified feudal exploitation, which was especially ruthless when based on serfdom, led to active class struggles, in many cases added by national liberation movements, to powerful rebellions of peasants and town paupers.

For Russia that period was characterized by struggle against feudal disunity. In the 15th—16th centuries it led to formation of a centralized feudal state. Having got rid of the Tartar yoke, it defeated the inheritors of the Golden Horde—the Kazan and the Astrakhan Khanates and started on conquest of vast territories in Siberia. In the 17th century Russia became the greatest multinational state of those existing then in the world. In contrast to the socially and economically more advanced countries of Western Europe, Russia with its feudal economy based on serfdom did not yet take the path of capitalism. However, the growth of trade capital, expanding circulation of commodities and money, appearance of an All-Russian market were important prerequisites for a further advance of the country.

Some of the other states existing then on what now is the territory of the USSR, especially the feudal states of Central Asia and Azerbaijan, played a considerable part in the history of the epoch.

It is remarkable how in the most difficult times of foreign oppression the peoples of this country not only managed to preserve their original culture but in some cases create aesthetic values of world importance. The social and political conditions for the development of national arts differed from region to region. Having got rid of the Tartar yoke, Russia became a powerful state, which facilitated the advance of its culture, whereas Georgia, Armenia and Moldavia actually lost their independence. The Byelorussians and the Ukrainians had to defend their cultural heritage in struggle against the Lithuanian and Polish feudal lords. The Estonian and Latvian arts were developed in conditions of foreign domination, as from the 13th century these lands were under the control of the Livonian Order.

In the 14th—17th centuries the evolution of arts in this country presented a complex and contradictory picture. At the beginning of this period the mediaeval principles still prevailed in art culture. This was determined by the dominance of religious ideology and lack of social and political conditions for assimilation of humanitarian ideas which spread in Western Europe in the times of the Renaissance. The artists obediently followed the established canons. The art of the Christian peoples was impregnated with religious symbols, the language was to comply with the religious dogmas. As it had been in the preceding period, the art still had the aim of expressing the "divine" ideal, while the reality was treated as nothing more than its "shadow". Similar principles were observed in the art of the Moslem peoples. The commandments of Mohammedanism were followed with absolute loyalty by the artists of Central Asia and Azerbaijan. Thus, in architectural décor they avoided depicting living beings and concentrated on elaboration of ornament, which became amazingly rich and artistic.

This does not mean, however, that mediaeval culture of the peoples of this country was devoid of humanitarian ideals. There were periods when they were very distinctly felt. It can be illustrated by the art of Alisher Navoi and Jami in Central Asia or by the dramatic advance of the Moscow art at the end of 14th—the first quarter of the 15th century, when humanism of mediaeval culture was strikingly revealed in the works by Andrey Rubliov.

In that epoch mediaeval art underwent a definite evolution. Certain qualities were accumulating in art culture and they prepared a transition to the art of the new times. The signs of departure from the principles of the mediaeval art system can be traced as far back as the 16th century. In the 17th century they became quite obvious. The art imbued with religious symbolism little by little was superseded by an art the subject of which was the real man in the real life. First of all in happened in the art of the peoples which had direct contacts with Western Europe, i. e., in the art of Estonia, Latvia, Lithuania, Byelorussia, Western Ukraine. For all their local distinctions, they organically assimilated forms and ideas originated in the West. The Renaissance and baroque tendencies penetrated first into the territory of the Grand Duchy of Lithuania and then in Poland and Livonia. This was a milestone on the way of the new art.

A prominent part in the art history of the 14th—17th centuries was played by the art of Russia which acquired its classical forms in the second half of the 14th and the 15th century. After the fall of the Byzantine Empire Russia became the centre of Eastern Christianity, the "Third Rome" for the adherents of the Orthodox Church. Not only the Ukraine. Byelorussia and Moldavia, but Georgia and Armenia as well looked upon it as a force capable of protecting them from aggression. It is only natural therefore, that the art of Russia in some respects was a pattern for their arts.

Russian art of the 16th—17th centuries gradually departs from the principles it adhered to in the 14th and the 15th centuries. It turns more and more to the depiction of the contemporary life and its problems. In the 17th century it becomes manifestly decorative and prone to detailed narration, while its properly religious ideals recede into the background.

Whereas the arts of Russia, the Ukraine, Byelorussia, Lithuania, Latvia, Estonia and, to a lesser extent, those of Moldavia, Georgia and Armenia showed an evolution which eventually led to an abandoning of mediaeval ideals, the arts of the Moslem peoples had a different course of development. As it has been noted, these arts knew periods of intensive growth. Thus, architecture and ornamental arts flourished in the 15th—16th centuries in Central Asia; high artistry was achieved in the 16th century by the Azerbaijan miniaturists, the most brilliant of whom was Sultan Muhammed. Serious artistic achievements in Central Asia and Azerbaijan can also be noted in more recent times. But on the whole the art here did not arrive at the results and the change of principles which in the 17th—18th centuries occurred in many national arts in the European part of the USSR territory.

In general the artistic culture of that epoch was marked by an increasing importance of popular ideals. It was in that time that folk tales and songs became particularly widespread. The imitative arts of the people (works of peasant and town artisans) to a far greater extent than before influenced the work of professional artists, and their art began to show a distinct imprint of popular tastes.

Asserting the important role of the masses in the struggle for national independence, the art of the 14th—17th centuries expressed a protest against all oppressors, whether they were.

Polish nobles in the Ukraine or Turkish feudal lords in Moldavia. All this placed in the foreground the old traditions of the people's art, the traditions which in course of time, naturally, were modified and appeared in a new quality. Thus, a very original Ukrainian school of architecture developed in the 16th—17th centuries. Having a common source with Russian architecture—ancient Russian churches of the pre-mongolian period—it was in many ways different from it.

Parallel to the formation of nationalities and the growth of national consciousness there appeared national traditions in art. The national arts began to show greater distinctions, which is as natural as, for instance, the divergence of Gothic art in Germany and France, England and Spain. At the same time artistic contacts and influences acquired greater significance. Manifestations of reciprocal influence were rather common in the art history of different peoples of this country. Thus, in the 16th—17th centuries the Russians were not only familiar with the arts of Central Asia, Georgia, Armenia, Azerbaijan. They successfully assimilated some forms and motifs of the Ukrainian, Moldavian, Byelorussian and Lithuanian arts, while their own art was actively drawn upon by these peoples. The miniaturists of Georgia were very well acquainted with the art of Eastern miniaturists. Armenian architects worked in the Crimea and in Lvov.

The close artistic ties of peoples in the 14th—17th centuries are illustrated by some of the reproductions carried in the present volume. The volume includes descriptions of some pieces of art which are to be found on the territory of other countries (Poland, Roumania, Turkey, Persia) but historically belong to the cultural heritage of both our and the neighbouring peoples.

In the period of the 15th—17th centuries the cultural and artistic ties in this country were not limited to exchanges between peoples living on its territory. Thus, Lithuania, Estonia, Latvia, Byelorussia, Western Ukraine drew on the treasury of Western European art. At the end of the 15th century Italian architects began to work in Moscow, and some Gothic forms appeared in architecture of Novgorod. Latvia established direct art contacts with Germany and the Netherlands. The appearance of printed books made these ties more profound and flexible. Russian and Ukrainian artists of the 17th century copied illustrations from the Bible published in Holland, giving them their own interpretation. On the other hand, Ukrainian, Byelorussian and Lithuanian muralists worked at decoration of Polish churches.

The cultural and art contacts between the peoples of Central Asia, Transcaucasia and the neighbouring countries were also very active. In the late 14th and the 15th centuries the world renown was won by the Central Asian, especially Samarkand, architecture and arts which were closely connected with the artistic culture of Herat, Meshed and other centres of the Moslem East. An important stage in the development of the Middle East miniature was the advance of the Tabriz school of Azerbaijan miniature in the early 16th century. Many Central Asian, Azerbaijan, Armenian, Georgian masters made their contributions to the arts of Persia, Turkey, India.

Naturally, the increasing artistic ties in the 14th—17th centuries did not only have the importance of their own. Every time the developing art of a people assimilated forms and ideas from a foreign art, they were modified in one way or another. The forms of the Italian Renaissance architecture were fully subordinated to the Russian architectural tradition in the cathedrals of the Moscow Kremlin. In the church and civil architecture of Lvov forms of a similar origin were modified in an altogether different fashion which probably better agreeed with the Ukrainian art tradition as well as the historical and social background of this commercial and cultural centre bound by many ties with the Western world.

The radical changes that took place in art during the 14th—17th centuries also had their effect on the public attitude towards the men of arts—sculptors, painters, architects. General interest in human personality drew the public attention to the authors of the famed works. The name of the builder or the artist, which formerly had been mentioned but occasionally, now became a warrant of a high quality of a building, a painting or a miniature. The contemporaries would lay special emphasis on the fact that this or that piece of art was a work by Rubliov, Dionysius, Sultan Muhammed, Skorina or some other eminent masters. They were regarded by contemporaries and posterity as the men of genius whose talent brought to life works of great aesthetic value. Such an attitude towards the artist was a precursor of the new times.

The art of the peoples which lived in the 14th—17th centuries on the territories of the USSR was very rich and varied in forms, ideas and tendencies. Its importance in the general history of mediaeval art can scarcely be exaggerated. First of all we must qualify as nonhistoric the thesis that the art of the USSR peoples in the 15th—17th centuries was "backward" because in that period European art turned resolutely to the ideas of the Renaissance and departed from the norms and canons of the mediaeval culture. For the reasons which we discussed above, in the 15th—17th centuries the art of Russia, the Ukraine, Byelorussia, Transcaucasia and Central Asia did not undergo evolution similar to that experienced in Western Europe. This, however, does not deprive the art culture of the USSR peoples in that epoch of its importance or aesthetic value. In those centuries the peoples of this country created an art of an extraordinary force and originality, full of freshness and vigour. Its study will help one to see how significant was the contribution made by the USSR peoples into the world art of that epoch and also understand those important qualitative changes which took place in this art in the second half of the 17th and in the 18th centuries.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. I — II. М., 1967.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов.— Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 1, стр. 125—346.
Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 3.
Всемирная история. Т. III — V. М., 1957—1958.
История СССР с древнейших времен до наших дней, т. II. М., 1966.
Краткая история СССР, ч. 1. Л., 1972.
Очерки истории СССР. Период феодализма. IX — XV вв., ч. 2. М., 1953.
Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV — начало XVII в. М., 1955.
Очерки истории СССР. Период феодализма. XVII в. М., 1955.
Очерки по истории философской и общественно-политической мысли народов СССР, т. I. М., 1955.
Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1955.
Большаков О. Г. Ислам и изобразительное искусство.— «Труды Государственного Эрмитажа», т. X. Л., 1969, стр. 142—156.
Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Т. I — II. М.— Л., 1935—1937.
Всеобщая история архитектуры, т. 3, 4, 6—8. Л.— М., 1966—1969.
Всеобщая история искусств, т. 2. Искусство средних веков. Кн. 1—2. М., 1960—1961.
Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели. М.— Л., 1960.
Исторические памятники ислама в СССР. Ташкент [1962] (на русском, английском, арабском, персидском, урду и французском языках).
Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I. Текст. М., 1947; т. II. Атлас. М., 1948.
Мастера искусства об искусстве, т. I. Средние века. Под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова. М., 1965.
Художественная культура Советского Востока. М.— Л., 1931.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967.
Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.
Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972.
Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1974 (на русском и английском языках).
Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей под ред. М. В. Алпатова. М., 1971.
Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Т. I — II. М., 1963.
Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
Бочаров Г., Выголов В. Вологда. Кириллов. Ферапонтово. Белозерск. М., 1969.
Брунов Н. И. Мастера древнерусского зодчества. М., 1953.
Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1—3. СПб.— Л., 1908—1930.
Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II, XIII—XIV столетия. М., 1962.
Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.
Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1969.
Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966.
Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.
Добровольская Э., Гнедовский Б. Ярославль. Тутаев. М., 1971.
Древнерусская миниатюра. 100 листов миниатюр с описанием и статьями М. Владимирова и Г. П. Георгиевского. М., 1933.
Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964.
Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968.
Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV — XVI вв. М., 1970.
Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972.
Иванов В. Московский Кремль. М., 1971.
Ильин М. А. Подмосковье. М., 1966.
Искусство Древней Руси. Памятники XI — XVII вв. Вступительная статья М. Алпатова. М., 1969.
История русского искусства. Т. I — IV. М., Изд. АН СССР, 1953—1959.
История русского искусства, т. 1. М., «Искусство», 1957.
История русской архитектуры, изд. 2-е. М., 1956.
Каргер М. К. Новгород Великий. Изд. 3-е, доп. Л.— М., 1970.
Кондаков Н. П. Русская икона. Т. I — IV. Прага, 1928—1933.
Косточкин В. В. Русское оборонное зодчество XIII — начала XVI века. М., 1962.
Косточкин В. В. Крепостное зодчество Древней Руси. М., 1969.
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.— Л., 1947.
Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.
Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971.
Лебедева Ю. А. Древнерусское искусство X — XVII вв. М., 1962.
Масленицын С. И. Ярославская иконопись. М., 1973.
Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971.
Мнева Н. Е. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV — XVII вв. М., 1965.
Некрасов А. Н. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI — XVI веков. М., 1968.
Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.
Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970.
Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965.
Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
Попов Г. В. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973.
Разина Т. М. Русская эмаль и скань. М., 1961.
Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.
Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI — XIX вв. Т. I — II. СПб., 1895.
Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Т. I — II. СПб., 1900.
Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903.
Розанова Н. В. Ростово-суздальская живопись XII — XVI вв. М., 1970.
Русское декоративное искусство, т. I. М., 1962.
Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.
Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М., 1963.
Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI — XVII вв. М., 1964.
Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.
Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV — XVI веков. М., 1967.
Спегальский Ю. П. Псков. Художественные памятники. Изд. 2-е. Л., 1972.
Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Т. 1—3. СПб., 1884—1887.
Сычев Н. П. Искусство средневековой Руси.— В кн.: «История искусств всех времен и народов», вып. 4. Л., 1929, стр. 177—213.
Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века. М., 1966.
Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. I — IV. М., 1910—1916.

Филиппов А. В. Древнерусские изразцы, вып. I. М., 1938.
Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. М., 1955.
Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933.
Alpatov M. Altrussische Ikonenmalerei. Dresden, 1958.
Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Baden bei Wien, 1932.
Hamilton G. The art and architecture of Russia. Harmondsworth, 1954.
Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961.
Onasch K. Die Ikonenmalerei. Leipzig, [1968].
Rice D. T. Russian icons. London — New York, 1947.
Schweinfurth Ph. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930.
Wulff O., Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden, 1925.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, вып. III. Южно-русские иконы. Киев, 1914.
Архитектура Украинской ССР. Альбом, т. I. Киев, 1954.
Бессонов С. В. Архитектура Западной Украины. М., 1946.
Грузинский А. С. Пересопницкое евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в Южной России в XVI веке.— «Искусство», Киев, 1911, № 1, стр. 1—48.
Дмитриев Ю. Н. Одна из лицевых рукописей Новгорода.— В кн.: «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 61—80.
Костюхина Л. М. Из истории рукописей Воскресенского собрания Государственного Исторического музея.— В кн.: «Проблемы источниковедения», X. М., 1962, стр. 255—260.
Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963.
Логвин Г. Н., Миляева Л. С. Новое о древнем украинском искусстве.— В кн.: «Наука и человечество». М., 1970, стр. 57—83.
Миляева Л. С. Росписи Потелыча. М., 1971.
Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии. Киев, 1954.
Розов Н. Н. Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтыри.— В кн.: «Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси». М.— Л., 1966, стр. 65—82. («Труды отдела древнерусской литературы», т. XXII).
Свенцицкая В. Древнеукраинская икона. Из собраний наших музеев.— «Творчество», 1964, № 2, стр. 22—23.
Уманцев Ф. Из истории древнеукраинской живописи.— «Искусство», 1961, № 6, стр. 64—68.
Батіг М. І. Галицький станковий живопис XIV — XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові.— «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. VI. Київ, 1961, стр. 144—166.
Білецький П. О. Український портретний живопис XVII — XVIII ст. Проблеми становлення і развитку. Київ, 1969.
Долинський Л. В. Російський і український художниій метал в колекціях Музею етнографії та художнього промислу.— «Матеріали з етнографії та художнього промислу», вип. І. Київ, 1954, стр. 71—87.
Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV — XVIII ст.— «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. VII — VIII. Київ, 1962, стр. 189—232.
Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI — XVIII ст. Київ, 1958.
Жолтовський П. М. Київські мініатюри 1397 р.— «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. VI. Київ, 1961, стр. 125—143.
Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ, 1960.
Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI — XVIII ст. Львів, 1971.
Історія українського мистецтва. Т. I — II. Київ, 1966—1967.
Львівский портрет XVI — XVIII ст. Каталог виставки. Київ, 1967.
Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні Мистецькі пам'ятки. Київ, 1968.
Міляева Л. С., Логвин Г. Н. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. Київ, 1963.
Міляева Л. С. Майстер XVI ст. Андрійчина.— В кн.: «Українське мистецтвознавство», вип. 5. Київ, 1971, стр. 162—179.
Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
Нариси історії архітектури Укрїнської РСР (доживитневий період). Київ, 1957.
Петренко М. З. Українське золотарство. XVI — XVIII ст. Київ, 1970.
Попов П. Матеріали до словника українських граверів. [1—2]. Київ, 1926—1927.
Турченко Ю. Я. Український естамп. Київ, 1964.
Юрченко П. Г. Дерев'яна архїтектура України. Київ, 1970.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Зевина А., Роднин К. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинев, 1965.
Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительного искусства Молдавии. Кишинев, 1967.
Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.
Курдиновский В. Древнейшие типичные православные церкви Бессарабии, ч. 1.— «Труды Бессарабского церковного историко-археологического общества», вып. 10. Кишинев, 1918.
Роднин К. Д., Понятовский И. И. Памятники Молдавской архитектуры XIV — XIX вв. Кишинев, 1960.
Яцимирский А. И. Из истории славянской письменности в Молдавии и Валахии XV — XVII вв. СПб., 1906. (Памятники древней письменности и искусства, 162).
Balş G. Bisericile lui Ştefan cel Mare. Bucureşti, 1926.
Balş G. Bisericile şi mănăstirile moldăveneşti din veacul al XVI-lea. Bucureşti, 1928.
Balş G. Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines.— In.: «L'Art byzantin chez les slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij». Paris, 1930, p. 277—294.
Documente din Basarabia. Publ. de L. T. Boga. I — II. Chişinău, 1928—1938.
Henry P. Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI-e siècle. Architecture et peinture. Paris, 1930.
Iorga N. Les arts mineurs en Roumanie, vol. I. Icones. Bucareşt, 1934.
Musicescu M.-A. Broderia medievală Românească. Bucureşti, 1969.
Ştefănescu I. D. L'évolution de la peinture réligieuse en Bucovine et en Moldavic depuis les origines jusqu'au XIX siècle. [Vol. 1—2]. Paris, 1928.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Гравюры Франциска Скорины. Альбом. Предисловие Л. Баразны. Минск, 1972 (на белорусском и русском языках).
Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
Иодковский И. И. Церкви, приспособленные к обороне, в Литве и Литовской Руси.— В кн.: «Древности», т. VI. М., 1915, стр. 249—311.
Кацер М. С. Некоторые вопросы связи украинской и белорусской архитектуры в XIV — XVIII вв.— В кн.: «Зодчество Украины». Киев, 1954, стр. 239—250.
Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма (XIV — XVIII вв.).— В кн.: «Белорусское искусство». Минск, 1957, стр. 133—152.
Кацер М. С. Белорусская архитектура. Исторический очерк. Минск, 1956.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. Минск, 1969.
Кацер М. С. Народноприкладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.). Минск, 1972.
Старажытныя скарбы Беларусі. Альбом. Сост. Г. В. Штыхау и П. Н. Захаренко. Мінск, 1971.
Шчахаціхін М. Гравюры і книжныя аздобы ў выданьнях Францішка Скарыны. Чатырохсотлецце беларускага друку. Мінск, 1926.
Шчахаціхін М. Нарысы с гісторыі беларускага мастацтва, т. 1. Мінск, 1928.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Абрамаускас С. К вопросу генезиса крепостных сооружений типа кастел в Литве.— In: «Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų darbai. Statyba ir architektūra», III, № 3. Vilnius, 1963, c. 73—107.

Гриневичюте-Янкевичене А. Основные черты пространства и формы однонефных и зальных готических зданий Литвы.— In.: «Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai. Statyba ir architektūra», I. Vilnius, 1962, c. 235—256.
Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972.
Янавичюс Б. Краткий очерк развития планировки и архитектуры города Каунаса до установления Советской власти в Литве.— «Kauno politechnikos instituto darbai», t. VI. Kaunas, 1957, c. 129—141.
Янкявичене А. Два памятника архитектуры XV в. в Каунасе.— В кн.: «Архитектурное наследство», 19. М., 1972, с. 3—11.
Янкявичене А. Некоторые сооружения Вильнюса XVI в.— В кн.: «Архитектурное наследство», 17. М., 1964, с. 3—10.
Adomonis T. Dailė.—In: «Mažoji Lietuvoškoji tarybinė enciklopedija», t. I. Vilnius, 1966, p. 340—345.
Adomonis T. Lietuvos XIV — XVI a. miniatiūra.—In: «Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai». Menotyra, I. Vilnius, 1967, p. 203—244.
Adomonis T. Trakų salos pilies rūmų sieninė taryba.—In: «Lietuvos TSR Aukštųju mokyklų mokslo darbai». Menotyra, II. Vilnius, 1969, p. 135—160.
Baršauskas J. Gyvenamieji ir kai kurie visuomeninės paskirties gotiniai pastatai Kaune.—In: «Lietuvos TSR architektūros klausimai», I. Kaunas, 1960, p. 156—203.
Baršâuskas J. Kai kurie kompleksų ir ansmablių susidarymo bei vystymosi dėsningumai Lietuvos TSR architektūroje.—In: «Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai. Statyba ir architektūra», III, № 3. Vilnius, 1963, p. 153—213.
Galaunė P. Lietuvos grafika XVI — XIX a.—In: «Iš lietuvių kultūros istorijos», III. Vilnius, 1961, p. 268—288.
Daugudis V. Stakliškių lobis. Vilnius, 1968.
Grinevičiūtė-Jankevičienė A. Trys gotiškos halinės bažnyčios Lietuvoje.—In: «Lietuvos TSR architektūros klausimai», I. Kaunas, 1970, p. 204—235.
Jankevičienė A. Vilniaus senamiesčio ansamblis. Vilnius, 1969.
Laucevičius E. Kauno auksakaliai XV — XVII a.—In: «Iš lietuvių kultūros istorijos», IV. Vilnius, 1964, p. 227—238.
Lietuvių liaudies menas, 4,10. Senovės lietuvių papuošalai. I — II. Vilnius, 1958—1966.
Lietuvos pilys. Vilnius, 1971.
Lietuvos dailė XVI — XIX a. Vilnius, 1969.
Matušakaitė M. Ankstyvieji antkapiniai Renesanso paminklai Lietuvoje.—In: «Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai». Menotyra, I. Vilnius, 1967, p. 245—265.
Mekas K. Kauno pilis.—«Mokslas ir gyvenimas», 1960, № 4, p. 28—32.
Mekas K. Medininkai.—«Mokslas ir gyvenimas», 1964, № 11, p. 29—32.
Mekas K. Biržai.—«Mokslas ir gyvenimas», 1966, № 7, p. 30—33.
Nakaitė L. Senovės lietuvių sidabriniai papuošalai.—In: «Iš lietuvių kultūros istorijos», II. Vilnius, 1959, p. 54—71.
Navickaitė O. Archeologiniai tyrinėjimai Trakų salos pilyje.— In: «Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis», t. II. Vilnius, 1960, p. 69—80.
Pinkus St. Vilniaus gotika.—«Mokslas ir gyvenimas», 1959, № 3, p. 33—37.
Raulinaitis A. Gynybinės Kauno miesto sienos.—In: «Lietuvos TSR architektūros klausimai», II. Vilnius, 1964, p. 192—206.
Raulinaitis A. Klaipėdos senamiesčio architektūra ir sutvirtinimai.—In: «Lietuvos TSR architektūros klausimai», III. Vilnius, 1966, p. 341—357.
Tautavičius A. Vilniaus pilies teritorijos archeologiniai kasinėjimai.—In: «Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis», t. II. Vilnius, 1960, p. 3—48.
Tautavičius A. Trakų pusiasalio pilis.—«Mokslas ir gyvenimas», 1964, № 6, p. 29—31.
Tautavičius A. Vilniaus pilies kokliai. (XVI—XVII a.). Vilnius, 1969.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Вага В. Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии. Тарту, 1960. 139 с. («Ученые записки Тартуского университета», вып. 86).
Васильев Ю. М. Рига. Памятники зодчества. Рига, 1971.
Виппер Б. Р. Дом Черноголовых в Риге.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, с. 459—478.
Ārends P. Melngalvju nams Rīgā. Rīgā, 1943.
Ārends P. Sv. Pētera baznīca Rīgā. Rīgā, 1944.
Birzenieks A. Vecās Rīgas portāli. Rīgā, 1955.
Loeffler H. Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.—18. Jahrhundert. Riga, 1929.
Mākslas vēsture. V. Purvīša red. D. I. Rīgā, 1934.
Neumann W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Reval, 1887.
Neumann W. Das mittelalterliche Riga. Berlin, 1892.
Neumann W. Riga und Reval. Leipzig, 1908.
Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. Riga, 1912.
Tuulse A. Piezimes par meistaru Reinkenu (Reynken). Senatne un māksla, g. I. Riga, 1940, lpp. 127—137.
Vippers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. Rīgā, 1937.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Брунс Д., Кангропооль Р. Таллин. Л.— М., 1971.
Вага В. Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии. Тарту, 1960. 139 с. Ученые записки Тартуского университета, вып. 86.
Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.
Gustavson H. Raeapteek. Tallinn, 1973.
Kangropool R. Raekoda. Tallinn, 1971.
Kangropool R., Bruns D. Tallinn sajandeis. Tallinn, 1972.
Kenkmaa R., Vilbaste G. Tallinna bastionid ja haljasalad. Tallinn, 1965.
Lumiste M. Pühavaimu kirik. Tallinn, 1971.
Lumiste M. 500 aastat meister Michel Sittowi sünnist.—«Kunst», Tallinn, 1969, № 2, s. 48—55.
Männisalu M. Suurgildi hoone. Tallinn, 1972.
Raadik E. Tallinna linnus. Tallinn, 1971.
Raam V. Padise klooster. Tallinn, 1958.
Tool-Marran E. Tallinna dominiiklaste klooster. Tallinn, 1971.
Vaga V. Kuressaare linnus. Tallinn, 1957.
Vaga V. Tallinna keskaegne elamu.—«Tartu riikliku ülikooli toimetised», v. 87. Tartu, 1960, s. 41—88.
Vende E. Väärismetalltööd Eestis 15.—19. sajandini. Tallinn, 1967.
Üprus H. Tallinn aastal 1825. Tallinn, 1965.
Üprus H. Tallinna etikukivid. Tallinn, 1971.
Üprus H. Mustpeade hoone. Tallinn, 1972.
Zobel R. Tallinna linnamüür. Tallinn, 1966.
Friedenthal A. Die Goldschmiede Revals. Quellen und Darstellungen zur Hansischen Geschichte. Lübeck, 1931.
Karling S. Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Tartu, 1943.— ÕES, 1934.
Karling S. Medeltida träskulptur i Estland. Stockholm, 1946.
Karling S. Baltikum och Sverige.—«Antikvariska studier», III. Stockholm, 1948, s. 7—137.
Loeffler H. Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.—18. Jahrhundert. Riga, 1929.
Neumann W. Lexikon Baltischer Künstler. Riga, 1908.
Nottbeck E. v., Neumann W. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Bd. 1—2. Reval, 1904.
Tuulse A. Zur Baugeschichte der Talliner Burg.—ÕES, 1935. Tartu, 1937, s. 41—95.
Tuulse A. Die Kirche zu Karja und die Wehrkirchen Saaremaas.— 1938. Tartu, 1940, s. 137—192.
Tuulse A. Die spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland.— Suomen muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, XLIX. Helsinki, 1951, 1. 1—87.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Армянская миниатюра. Альбом. Вступительная статья и объяснения к таблицам Л. Дурново. Ереван, 1969 (на армянском, русском и французском языках).
Древнеармянская миниатюра. [Альбом. Вступительная статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново]. Ереван, 1952 (на армянском и русском языках).
Декоративное искусство средневековой Армении. Альбом. Составители альбома Н. Степанян, А. Чакмакчян. Вступительная статья Н. Степанян. Л., 1971.

Дрампян Р. Г. Армянская миниатюра и книжное искусство. В кн.: Очерки по истории искусства Армении. М.— Л., 1939, с. 3—27.
Дрампян Р. Г. Изучение армянской средневековой живописи. «Известия АН Армянской ССР. Серия общественных наук», Ереван, 1946, № 6, с. 35—54.
Дрампян Р. Г. Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв.—«Известия АН Армянской ССР. Серия общественных наук», Ереван, 1946, № 6, с. 51—78.
Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
Памятники архитектуры в Советской Армении. Альбом. Авторы текста и составители альбома С. Мнацаканян и Н. Степанян. Л., 1971 (на русском и английском языках).
Свирин А. Н. Миниатюра древней Армении. М.— Л., 1939.
Токарский Н. М. Архитектура древней Армении. Ереван, 1946.
Халпахчьян О. Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957.
Халпахчьян О. Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М., 1971.
Халпахчьян О. Х. Композиционные особенности планировки оборонительных сооружений Армении.— В кн.: «Архитектурное наследство», 19. М., 1972, с. 146—166.
Халпахчьян О. Х. Строительные особенности и декоративное убранство крепостей древней Армении.— В кн.: «Архитектурное наследство», 20. М., 1972, с. 109—125.
Халпахчьян О. Х. Национальные особенности архитектуры армянских колоколен.— В кн.: «Архитектурное наследство», 21. М., 1973, с. 100—120.
Шелковников Б. А. Художественная керамическая промышленность средневековой Армении.— «Известия Армянского филиала Академии наук СССР», Ереван, 1942, № 3—4, с. 8—36.
Якобсон А. Л. Армянская средневековая архитектура в Крыму. — «Византийский временник», т. 8. М.— Л., 1956, с. 166—191.
Якобсон А. Л. Очерки истории зодчества Армении V—XVII вв. М.— Л., 1950.
Der Nersessian S. Manuscrits arméniens illustrés des XII-e, XIII-e, et XIV-e siècles de la Bibliothéque des Pères Mékhitharistes de Venise. Paris, 1937.
Der Nersessian S. Armenia and the Byzantine empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilisation. Cambridge, Massachusets, Harvard University Press, 1947.
Der Nersessian S. The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958.
Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.
Die Baukunst Armeniens. Text von K. Gombos, Fotos von K. Gink. Leipzig, 1972.
Macler F. Document d'art arménien. Paris, 1924.
Miniatures arméniennes. Album. Texte et notes de Lydia Dournovo. Paris, 1960.
Sakisian A. Nouveaux documents sur les tapis arméniens. Paris, 1936.
Sakisian A. Pages d'art arménien. Paris, 1940.
Strzygowski Y. Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 1, 2. Wien, 1918.

Աբրահամյան Վ. Ա. Արհեստները Հայաստանում IV—XVIII դդ., Երևան, 1956։
Ավետիսյան Ա. Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Ե, 1971
Դրամբյան Ի. Հայկոբ Ջուղայեցու մանրանկարների պատկերագրությունը «Բանբեր Մատենադարանի» 10, 1971
Հարությունյան Վ. Մ. Միջնադարյան Հայաստանի քարվանատները ու կամուրջները։ Երևան, 1960։
Քյուրդյան Հ. Գորգը Հայոց մոտ։ Վենետիկ, 1947։

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М., 1963
Амиранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966.
Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, 1967.
Грузинские рукописи. [Альбом. Вступительная статья] Е. Мачавариани. Тбилиси, [1970] (на русском, грузинском и английском языках).
Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Альбом. Введение и замечания к таблицам Р. Шмерлинг. Тбилиси, 1940.
Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947.
Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936.
Чубинашвили Г. Н. Архитектура Кахетии. Тбилиси, 1959.
Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959.
Шмерлинг Р. О. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.
Amiranachwili Ch. Les émaux de Géorgie. Paris, 1962.
Tschubinaschwili G. Georgiani Centri.—In: Enciclopedia universale dell'arte, vol. V. Venezia — Roma, [1958], p. 709—723.
Tschubinaschwili G. Georgia, art of.— In: Encyclopedia of World art, vol. VI. New York, Toronto, London, 1962, p. 137—152.

ვახტანგ ბერიძე. სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII—XVI საუკუნეები. თბილისი, 1955.
პ. ზაქარაია. კახეთის საფორტიფიკაციო ნაგებობანი. თბილისი, 1962.
ლევან რჩეულიშვილი. XVII საუკუნის სასახლე ძალინაში. ქართული ხელოვნება, ტ. 5, თბილისი, 1959.
„ვეფხვის ტყაოსნის“ დასურათება. მინიატურები, შესრულებული XVI—XVIII სს.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Абдуллаева Н. А. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами. М.— Баку, 1947.
Аскерова Н. С. Архитектурный орнамент Азербайджана. Баку, 1961.
Ашурбейли С. Б. Некоторые материалы по искусству Азербайджана XVI в.— «Ученые записки Института востоковедения АН Азербайджанской ССР», т. I. Баку, 1959, с. 65—102.
Ашурбейли С. Б. Скульптура Азербайджана древнего периода и периода средневековья.— «Труды музея истории Азербайджана», т. I. Баку, 1956, с. 61—109.
Бретаницкий Л. С. Архитектурные школы средневекового Азербайджана (XII — XV вв.).— В кн.: «Искусство Азербайджана», т. II. Баку, 1949, с. 64—100.
Бретаницкий Л. С. Архитектурные школы средневекового Азербайджана и проблема стиля в зодчестве стран Переднего Востока.— В кн.: «Труды двадцать пятого Международного конгресса востоковедов», т. III. М., 1963, с. 578—589.
Бретаницкий Л. С. Зодчество Азербайджана XII — XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока. М., 1966.
Бретаницкий Л. С. К проблеме взаимосвязей и стилистической общности культур народов Переднего Востока. (О связях архитектуры Азербайджана и Средней Азии в эпоху господства Тимуридов).— «Народы Азии и Африки», 1970, № 6, с. 84—92.
Бретаницкий Л. С., Саламзаде А. В. Зодчие и мастера архитектурного декора средневекового Азербайджана.— «Известия АН Азербайджанской ССР», Баку, 1954, № 10, с. 61—91.
Бретаницкий Л., Гарник В., Ишханов Л. Махмуд ибн Са'д, бакинский архитектор рубежа XIII — XIV вв.— В кн.: «Архитектурное наследство», 16. М., 1967, с. 137—144.
Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шах-намэ» ленинградских собраний. М.— Л., 1935.
Дадашев С. А., Усейнов М. А. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. М., 1956.
Денике Б. П. Живопись Ирана. М., 1938.
Денике Б. П. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV — XVII вв.— В кн.: «Низами», сб. 4. Баку, 1947, с. 71—102.
Иессен А. А. Пять чаш из Байлакана.— В кн.: «Исследования по истории культуры народов Востока». М.— Л., 1960, с. 88—97.
Искусство Азербайджана, V. Баку, 1956.
Искусство Азербайджана, VII. Баку, 1959.
Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках. Введение, пер. и коммент. Б. Н. Заходера. М.— Л., 1947.
Казиев А. Ю. Миниатюры рукописи «Хамсэ» Низами. 1539—1543 гг. Баку, 1964.
Казиев А. Ю. О средневековой каллиграфии и хаттатах Азербайджана.— В кн.: «Искусство Азербайджана», IX. Баку, 1963, с. 5—44.

Казиев А. Ю. Художественно-технические материалы и терминология средневековой книжной живописи, каллиграфии и переплетного искусства. Баку, 1966.
Керимов К. Д. Азербайджанский художник XVI в. Мухаммеди. — В кн.: «Искусство Азербайджана», X. Баку, 1964, с. 32—60.
Керимов К. Д. Азербайджанский художник XVI в. Мир Сейид Али.— В кн.: «Исследования и материалы по архитектуре и искусству Азербайджана». Баку, 1966, с. 103—132.
Керимов К. Д. Султан Мухаммед и его школа. М., 1970.
Керимов К. Д. Роль тебризской школы в развитии миниатюрной живописи в Казвине.— В кн.: «Искусство и археология Ирана». Всес. конференция (1969 г.). Доклады. М., 1971, с. 163—171.
Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. I. Баку — Л., 1961.
Крачковская В. А. Изразцы мавзолея Пир-Хусейна. Тбилиси, 1946.
Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР. Альбом. Автор текста и составитель альбома М. Ашрафи. (На русском и английском языках). М., 1966.
Наджафова Н. Н. Художественная керамика Азербайджана XII — XV вв. Баку, 1964.
Памятники архитектуры Азербайджана. Сборник материалов. [1—2]. М.— Баку, 1946—1950.
Персидские миниатюры XIV — XVII вв. Альбом. Вступительная статья О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова. М., 1968.
Садиг-бек Афшар. Ганун ӧс-совäр. (Трактат о живописи). Введение, пер., коммент. и примеч. А. Ю. Казиева. Баку, 1963.
Саламзаде А. В. Архитектура Азербайджана XVI — XIX вв. Баку, 1964.
Саламзаде А. В. О школах зодчества в Азербайджане XVI — XVII вв.— В кн.: «Исследования по истории культуры народов Востока». М.— Л., 1960, с. 123—127.
«Труды азербайджанской (Орен-калинской) археологической экспедиции», т. I. М.— Л., 1959. («Материалы и исследования по археологии СССР», № 67).
Усейнов М. А. Памятники Азербайджанского зодчества. М., 1951.
Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
Бретанитски Л., Саламзадә. Орта әср Азәрбајчан ме'марлары вә ме'марлыгла әлагәдар сәнәткарлар.— «Азәрбајчан инчәсәнәти», V. Бакы, 1956, с. 7—59.
Ефендијев Р. Азәрбајчан ел сәнәти. Бакы, 1971.
Саламзадә Ә. Азәрбајчанын ме'марлыг абидәләри. Бакы, 1958.
Саламзадә Ә., Кәримов К. XVI әсрдә Тәбриз миниатур мәкте — би вә рәссам Солтан Мәһәммәд.— «Азәрбајчан ССР елмләр академијасынын хәбәрләри», Бакы, 1959, № 5, с. 77—101.
Binyon L. The poems of Nizami. London, 1928.
Binyon L., Wilkinson J. V., Gray B. Persian miniature painting. London, 1933.
Dimand M. S. A handbook of muhammedan art. 3 ed. New York, 1958.
Erdman K. Seven hundred years of oriental carpets. London, 1970.
Godard A. L'art de l'Iran. Paris, [1962].
Gray B. La peinture persane. Genève, 1961.
Grube E. Y. The world of Islam. New York, 1966.
Hill D. Islamic architecture and its decoration. Introd. by O. Grabar. London, 1967.
Huart C. Les calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman. Paris, 1908.
Kühnel E. Die Kunst des Islam. Stuttgart, 1962.
Marteau G., Vever H. Miniatures persanes. Vol. 1—2. Paris, 1913.
Martin F. R. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century. Vol. 1—2. London, 1912.
Mayer L. A. Islamic architects and their works. Genève, 1956.
Mayer L. A. Islamic metalworkers and their works. Genève, 1959.
Pope A. U. Persian architecture. Oxford, 1965.
Robinson B. W. Persian miniatures. Oxford, 1957.
Robinson B. W. A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian library. Oxford, 1958.
Robinson B. W. Persian drawings. From the 14th through the 19th century. New York, 1965.
Robinson B. W. Persian miniature paintings from collections in the British Isles. London, 1967.
Sakisian A. La miniature persane du XII-e au XVII-e siècle. Paris, 1929.
Schulz Ph. W. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Bd. 1—2. Leipzig, 1914.
Stchoukine I. Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587. Paris, 1959.
Stchoukine I. Les peintures des manuscrits de Shah'Abbas I-er à la fin des Safavis. Paris, 1964.
A Survey of Persian art. Ed. by A. U. Pope, 2 ed. Vol. I — XII. Tokyo, 1964—1965.
Wilber D. N. The architecture of Islamic Iran: the II Khānid period. Princeton, 1955.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ

Абдурасулев Р. Р., Ремпель Л. И. Неизвестные памятники архитектуры бассейна Кашкадарьи.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана». Ташкент, 1962, с. 5—44.
Акимушкин О. Ф., Иванов А. А. О мавераннахрской школе миниатюрной живописи XVII в.— «Народы Азии и Африки», 1968, № 1, с. 130—135.
Архитектурное наследие Узбекистана. Сб. статей под ред. Г. А. Пугаченковой. Ташкент, 1960.
Архитектурные памятники Туркмении, вып. I. Составил Н. М. Бачинский. М.— Ашхабад, 1939.
Архитектурные памятники Средней Азии. Бухара, Самарканд. Альбом. Автор текста и составитель альбома В. Воронина. Л., [1969] (на русском и английском языках).
Ашрафи М. М. К вопросу о развитии среднеазиатской миниатюры в XVI в.— «Краткие сообщения Института народов Азии», XLIV. М., 1961, с. 158—166.
Бакланов Н. Б. Три сооружения Тимура.— «Труды Всероссийской Академии художеств», т. I. М.— Л., 1947, с. 51—66.
Баситханов З. Б. Способы построения некоторых гирихов в памятниках XIV — XVII вв.— В кн.: «Из истории искусства великого города» (к 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972, с. 161—169.
Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии. М.— Л., 1950.
Бретаницкий Л. С. Об одном малоизвестном памятнике таджикского зодчества.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 66. М., 1958, с. 325—357.
Булатов М. С. Искусные геометрические приемы в зодчестве Самарканда конца XIV — начала XV в.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана», IV. Ташкент, 1969, с. 64—106.
Булатов М. С., Долинская В. Г. Пропорции рукописных книг Среднего Востока XV — XVI вв.— В кн.: «Из истории искусства великого города» (к 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972, с. 170—184.
Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.— Л., 1940.
Веймарн Б. В. Регистан в Самарканде. М., 1946.
Веймарн Б. В. Мечеть Кок-Гумбез в Ура-Тюбе.— В кн.: «Сообщения Института истории и теории архитектуры», 8. М., 1947, с. 17—24.
Воронина В. Некоторые данные о памятниках зодчества Узбекистана.— В кн.: «Архитектурное наследство», 3. М., 1953, с. 107—129.
Дарский Э. Среднеазиатский устав цеха живописцев.— «Проблемы востоковедения», 1959, № 3, с. 106—109.
Денике Б. П. Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань, 1923.
Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.— Л., 1939.
Долинская В. Г. Художник-миниатюрист Мухаммед Мурад Самарканди.— «Известия АН Узбекской ССР». Ташкент, 1955, № 9, с. 53—64.
Долинская В. Г. Рисунки красками в рукописи «Ихтийарат-и-Бадий».— В кн.: «Сборник работ аспирантов отделения общественных наук АН Узбекской ССР», вып. II. Ташкент, 1958, с. 139—165.
Долинская В. Г. Миниатюры рукописи «Тарих-и-Абдулхайрхани» из собрания Института востоковедения АН Узбекской ССР.— «Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР», вып. 2(17). Душанбе, 1958, с. 31—56.
Долинская В. Г. Очерк миниатюрной живописи Средней Азии XVI в.— В кн.: «Искусство таджикского народа», вып. 2. Душанбе, 1960, с. 173—203.
Засыпкин Б. Н. Архитектурные памятники Средней Азии. Проблемы исследования и реставрации.— В кн.: «Вопросы реставрации», II. М., 1928, с. 207—284.
Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.

Засыпкин Б. Н. Своды в архитектуре Узбекистана.— В кн.: «Архитектурное наследство», 13. М., 1961, с. 139—168.
Зодчество Узбекистана. Альбом. Автор текста Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1959 (на русском, узбекском, английском, немецком, французском, арабском, китайском и хинди языках).
Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках. Введение, пер. и коммент. Б. Н. Заходера. М.— Л., 1947.
Крюков К. С., Немцева Н. Б. Мечеть Кок-Гумбаз в Ура-Тюбе. (Исследования и графическая реставрация).— «Известия АН Таджикской ССР, отд. общественных наук», № 3(41), Душанбе, 1965, с. 68—84.
Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии (с древнейших времен до второй половины XIX века). М., 1950.
Мавзолей Ишратхана. Монографический сб. Под ред. М. Е. Массона. Ташкент, 1958.
Маньковская Л. Ю. К изучению приемов среднеазиатского зодчества конца XIV в. (Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви).— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана». Ташкент, 1962, с. 93—142.
Маньковская Л. Ю. Архитектурные памятники Кашка-Дарьи. Ташкент, 1971.
Маньковская Л. Ю. Новое в изучении мечети Биби-Ханым.— В кн.: «Из истории искусства великого города» (к 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972, с. 94—118.
Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
Массон М. Е. Катта Лянгар в области средневекового Кеша.— «Труды Ташкентского университета», вып. 295. Археология Средней Азии, VII. Ташкент, 1966, с. 66—105.
Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. «Гумбез Манаса». М., 1950.
Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана, вып. 1. М., 1950.
Материалы и исследования по истории и реставрации архитектурных памятников Узбекистана. Вып. I — II. Ташкент, 1967—1970.
Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР. Альбом. Автор текста и составитель альбома М. Ашрафи. М., [1966] (на русском и английском языках).
Ноткин И. И. Развитие структуры однокупольного сооружения XIV — начала XV века в ансамбле Шахи-Зинда.— В кн.: «Архитектурное наследство», 13. М., 1961, с. 181—188.
Ноткин И. И. Малоизвестные памятники хорезмского зодчества.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана». Ташкент, 1962, с. 143—177.
Нурмухаммедов Н. Б. Искусство Казахстана. М., 1970.
Нусов В. Е. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.
Памятники архитектуры Средней Азии. Автор текста и составитель А. М. Прибыткова. М., 1971 (на русском, английском, немецком и французском языках).
Пилявский В. И. Ургенч и Миздахкан. М., 1948.
Полупанов С. Н. Архитектурные памятники Самарканда. М., 1948.
Пугаченкова Г. А. Миниатюры «Фатх-наме» — хроники побед Шейбани-хана из собрания Института по изучению восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР.— «Труды Среднеазиатского университета», новая серия, вып. XI, гуманитарные науки, кн. 3. Ташкент, 1950, с. 121—136.
Пугаченкова Г. А. Памятники архитектуры Средней Азии эпохи Навои. Ташкент, 1957.
Пугаченкова Г. А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958. — «Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции», т. VI.
Пугаченкова Г. Бухарские миниатюры в списке Джами XVI века.— «Искусство», 1959, № 5, с. 71—74.
Пугаченкова Г. А. Мечеть Анау. Ашхабад, 1959.
Пугаченкова Г. А. Самарканд. Бухара. М., 1961.
Пугаченкова Г. А. Архитектурные заметки.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана». Ташкент, 1962, с. 178—210.
Пугаченкова Г. А. К проблеме среднеазиатской школы миниатюристов XVI — XVII вв.— «Труды двадцать пятого международного конгресса востоковедов», т. III. М., 1963, с. 102—108.
Пугаченкова Г. А. Мастера среднеазиатской архитектуры.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана», III. Ташкент, 1965, с. 121—130.
Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. Очерк с древнейших времен до 1917 г. М., 1967.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
Ратия Ш. Е. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде. Исследование и опыт реставрации. М., 1950.
Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Ташкент, 1961.
Семенов А. А. Рецепты оформления старинных восточных рукописей.— «Труды Таджикского филиала АН СССР», т. XXIX. Душанбе, 1951, с. 89—98.
Семенов А. А. Миниатюры самаркандской рукописи начала XVII в. «Зафар-нома» Шарфуддина Езди.— «Труды Института истории, археологии и этнографии АН Таджикской ССР», т. XLII. Душанбе, 1956, с. 3—16.
Семенов А. А. Портреты эпохи Навои. Ташкент, 1940.
Среднеазиатские миниатюры XVI — XVIII вв. Альбом. Вступит. статья Н. В. Дьяконовой. М., 1964.
Стасов В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. СПб., 1902.
«Труды Среднеазиатского университета», новая серия, вып. XLIX, гуманитарные науки, кн. 6. Археология Средней Азии. Ташкент, 1953.
Хакимов З. А., Шваб Ю. З. Султан-Саадат.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана», IV. Ташкент, 1969, с. 25—63.
Шишкин В. А. Архитектурные памятники Бухары. Ташкент, 1936.
Якубовский А. Ю. Развалины Ургенча. Планы и разрезы Н. Б. Бакланова. Л., 1930.
Якубовский А. Ю. Самарканд при Тимуре и Тимуридах. Л., 1933.
Binyon L., Wilkinson J. V., Gray B. Persian miniature painting. London, 1933.
Blochet E. Musulman painting. XIIth — XVIIth century. London, 1929.
The Chester Beatty Library. A catalogue of the persian manuscripts and miniatures, vol. III. Dublin, 1962.
Cohn-Wiener E. Turan. Islamische Baukunst in Mittelasien. Berlin, 1930.
Hill D. Islamic architecture and its decoration. [Introd. by O. Grabar]. London, [1967].
Martin F. R. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century. Vol. 1—2. London, 1912.
Pugachenkova G. A. Ishrat-khāneh and Ak-Saray, two timurid mausoleums in Samarkand.— In: «Ars orientalis», vol. V. Baltimore, 1963, p. 177—189.
Robinson B. W. A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian library. Oxford, 1958.
Sakisian A. La miniature persane du XII-e au XVII-e siècle. Paris, 1929.
Schulz Ph. W. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Bd. 1—2. Leipzig, 1914.
Seherr-Thoss S. P., Seherr-Thoss H. S., Wilber D. N. Design and color in islamic architecture. Washington, 1968.
Stchoukine I. Les peintures des manuscrits Timûrides. Paris, 1954.

ИСКУССТВО ВОЛЖСКОЙ БОЛГАРИИ

Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969.
Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953.
Высоцкий Н. Ф. Несколько слов о болгарах и болгарской культуре.— «Казанский музейный вестник», 1921, № 1—2, с. 57—66.
Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Ранние булгары на Волге. М., 1964.
Греков Б. Д. Волжские болгары в IX — X веках.— «Исторические записки», т. 14. М.— Л., 1945, с. 3—37.
Греков Б. Д., Калинин Н. Ф. Булгарское государство до монгольского завоевания.— В кн.: «Материалы по истории Татарии», вып. 1. Казань, 1948, с. 97—182.
Збруева А. А. История населения Прикамья в Ананьинскую эпоху. М., 1952. («Материалы и исследования по археологии СССР», № 30).

Калинин Н. Ф. Булгарское искусство в металле. Казань, 1945
Ковалевский А. П. Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921—922 гг. Харьков, 1956.
Лихачев А. Ф. Бытовые памятники Великой Булгарии.— В кн.: «Труды II археологического съезда», т. I. М., 1876, с. 1—50.
Лихачев А. Ф. О загадочных сосудах сфероконической формы из Волжской Булгарии. Казань, 1883.
Мерперт Н. Я. К вопросу о древнейших болгарских племенах. Казань, 1957.
Смирнов А. П. Волжские булгары. М., 1951.
Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. М., 1952. («Материалы и исследования по археологии СССР», № 28).
Шпилевский С. М. Древние города и другие булгарско-татарские памятники в Казанской губернии. Казань, 1877.

ИСКУССТВО КОЧЕВНИКОВ И ЗОЛОТОЙ ОРДЫ

Грач А. Д. Древнетюркские изваяния Тувы. М., 1961.
Греков Б. Д., Якубовский А. Ю. Золотая Орда и ее падение. М., 1950.
Евтюхова Л. А. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 24, 1952, с. 72—120.
Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. Изд. 2-е. М., 1951.
Руденко С. И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. М.— Л., 1962.
Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. Археологические памятники. М., 1966.
Федоров-Давыдов Г. А. Курганы, идолы, монеты. М., 1968.
Fedorow-Dawydow G. A. Die Goldene Horde und ihre Vorgänger. Leipzig, 1972.

ИСКУССТВО КРЫМА

Асеев Ю. С., Лебедев Г. А. Архитектура Крыма. Киев, 1961.
Бахчисарай. Историко-археологический музей [автор текста И. И. Чурилов]. Киев, 1973.
Гарагуля В. Бахчисарай. Очерк-путеводитель. Симферополь, 1973.
Гернгросс В. (Всеволодский). Ханский дворец в Бахчисарае.— «Старые годы», 1912, апрель, с. 3—32.
Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966.
Засыпкин Б. Н. Памятники архитектуры крымских татар.— «Крым», № 2 (4), 1927.
Секиринский С. А., Волобуев О. В., Когонашвили К. К. Судакская крепость. Симферополь, 1971.
Якобсон А. Л. Средневековый Крым. Очерки истории и истории материальной культуры. М.— Л., 1964.
Якобсон А. Л. Крым в средние века. М., 1973.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Церковь Николы на Липне. 1292 г.
2. Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1360—1361 гг. План
3. Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1360—1361 гг.
4. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1374 г.
5. Грановитая палата Новгородского кремля. 1433 г.
6. Феофан Грек. Мельхиседек. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.
7. Феофан Грек. Макарий Египетский. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.
8 Феофан Грек. Троица. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.
9. Феофан Грек. Богоматерь. Икона из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 г.
10. Волхвы. Деталь росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 80-е гг. XIV в.
11. Рождество богородицы. Икона. Первая половина XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
12. Отечество и избранные святые. Икона. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
13. Флор и Лавр. Икона. Последняя четверть XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
14. Святой Георгий. Икона. Конец XIV в. Государственный Русский музей. Ленинград
15. Святой Георгий. Икона. Первая половина XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
16. Илья Пророк в пустыне. Икона. XVI в. Государственный Русский музей. Ленинград
17. Положение во гроб. Икона. Последняя четверть XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Цветная
18. Чудо Федора Тирона. Икона. Начало XVI в. Государственный Русский музей. Ленинград. Цветная
19. Пучежская плащаница. 1441 г. Оружейная палата Московского Кремля
20. Людогощенский крест. 1359 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
21. Звонница церкви Николы Явленного в Пскове. XVII в.
22. Церковь Василия Великого на Горке в Пскове. Середина XVI в.
23. Мастер Иван. Панагиар из Софийского собора в Новгороде. 1435 г.
24. Собор богоматери. Икона. Вторая половина XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
25. Сошествие во ад. Икона. XIV в. Государственный Русский музей. Ленинград
26. Собор Андроникова монастыря в Москве. До 1427 г.
27. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.
28 Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря в Загорске. 1422 г.
29. Успение. Икона (оборотная сторона иконы «Донская богоматерь»). Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
30. Преображение. Икона. Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Цветная
31. Ангел. Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е гг. XIV в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
32. Андрей Рублев. Преображение. Икона из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 г.
33. Андрей Рублев. Спас. Икона из деисусного чина собора Рождества богородицы Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом. Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
34. Андрей Рублев. Голова апостола Петра. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. 1408 г. Цветная
35. Андрей Рублев. Иоанн Предтеча. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
36. Явление ангела святым женам. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря в Загорске. 1425—1427 гг.
37. Андрей Рублев. Троица. Икона. Между 1411 и 1427 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Цветная
38. Воздух. 1389 г. Государственный исторический музей. Москва
39. Архангел Михаил. Икона из Архангельского собора Московского Кремля. Начало XV в.
40. Никола Можайский. Деревянная скульптура. XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
41. «Голубая плащаница». Начало XV в. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник
42. Иван Фомин. Яшмовый потир. 1449 г. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник. Цветная
43. Мастер Амвросий. Панагия-складень. 1456 г. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник
44. Оклад «Евангелия боярина Кошки». 1392 г. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
45. Спас Вседержитель. Икона (оборот иконы «Грузинская богоматерь») из Покровского монастыря в Суздале. Середина XIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
46. Успение. Икона. Первая четверть XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
47. Борис и Глеб с житием. Икона. XIV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
48. Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479 гг. План
49. Аристотель Фиораванти. Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479 гг.

50. Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505—1508 гг.
51. Благовещенский собор Московского Кремля. 1484—1489 гг.
52. Храм Иоанна Предтечи в селе Дьякове. 1554 г.
53. Церковь Вознесения в селе Коломенском. 1530—1532 гг.
54. Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561 гг. План
55. Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561 гг.
56. Ансамбль Кирилло-Белозерского монастыря. XVI—XVII вв.
57. Дионисий. Брак в Кане Галилейской. Роспись церкви Рождества богоматери Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг. Цветная
58. Дионисий. Рождество богоматери. Роспись западного портала церкви Рождества богоматери Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг. Цветная
59. Дионисий. Распятие. Икона. Около 1500 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Цветная
60. Дионисий. Митрополит Алексей. Икона. Около 1500 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
61. Видение Евлогия. Икона. 30-е гг. XVI в. Государственный Русский музей. Ленинград
62. Благословенно воинство. Икона. 1552—1553 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
63. Феодосий. Евангелист Иоанн. Миниатюра из «Евангелия» 1507 года. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград
64. Заставка и инициал из «Евангелия» 1507 года. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная
65. Переход через Чермное море. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. 1535 г. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
66. Миниатюра из «Евагелия Сийского». 1693 г. Библиотека АН СССР. Ленинград
67. Евангелист Лука. Гравюра из первопечатного «Апостола» Ивана Федорова. 1564 г.
68. Киликиевский крест. Конец XV в. Фрагмент. Вологодский областной краеведческий музей
69. Вынос иконы Одигитрии. Шитая пелена. Конец XV в. Государственный исторический музей. Москва. Цветная
70. «Царское место» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 г.
71. Оклад «Евангелия» 1571 года из Благовещенского собора Московского Кремля. Оружейная палата Московского Кремля. Цветная
72. Василий Ермолин. Св. Георгий. Деревянная скульптура 1464 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Цветная
73. Церковь Зосимы и Савватия и больничные палаты Троице-Сергиевой лавры в Загорске. 1637 г.
74. Церковь Рождества в Путинках в Москве. 1649—1652 гг.
75. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 гг.
76. Архитектурный ансамбль в Коровниках. Ярославль. 1649—1688 гг.
77. Ансамбль Ростовского кремля. 60-е — 90-е гг. XVII в.
78. Церковь Покрова в Филях. 1693 г.
79. Церковь Покрова в Филях. 1693 г. План
80. Яков Бухвостов. Успенский собор в Рязани. 1693—1699 гг.
81. Церковь Знамения в Дубровицах. 1690—1704 гг.
82. Теремной дворец Московского Кремля. 1635—1636 гг.
83. Крутицкий теремок в Москве. Окно. 1694 г.
84. Церковь Преображения погоста Кижи. 1714 г.
85. Пилат умывает руки. Фрагмент росписи церкви Воскресения в Ростове. Около 1670 г.
86. Рождество Христово. Икона. Конец XVII в. Государственный Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
87. Истома Саввин. Исцеление слепого. Икона. Конец XVI в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
88. Симон Ушаков. Троица. Икона. 1671 г. Государственный Русский музей. Ленинград
89. Портрет И. Б. Репнина. 90-е гг. XVII в. Государственный Русский музей. Ленинград
90. Портрет М. В. Скопина-Шуйского. Первая четверть XVII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
91. Покров с изображением патриарха Никона. 1633 г. Загорский историко-художественный музей-заповедник
92. Афанасий Трухменский. Титульный лист из «Истории о Варлааме и Иосафе». Гравюра на меди по рисунку Симона Ушакова. 1681 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
93. Афанасий Трухменский. Семь смертных грехов. Гравюра на меди по рисунку Симона Ушакова. 1665 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
94. Надвратная башня в Луцке. XIII—XVI вв.
95. Замок в Луцке. XIII—XVI вв.
96. Замок в Каменце-Подольском. XIII—XVI вв.
97. Покровская церковь в Сутковцах. 1476 г.
98. Замок в Остроге. XIV—XVI вв.
99. Троицкая церковь в Зимно. 1465—1475 гг. План
100. Евангелист Марк. Миниатюра из «Галицкого евангелия». Конец XIII в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
101. Миниатюра из «Хроники Георгия Амартола». Конец XIII — начало XIV в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
102. Царь Давид составляет псалтырь. Миниатюра из «Хлудовской псалтыри». Конец XIII в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва
103. Богоматерь Печерская (Свенская). Икона. 1288 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
104. Богоматерь Волынская Икона. Конец XIII — начало XIV в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев Цветная
105. Рождество богоматери. Фрагмент росписи Вислицкой коллегиаты. 1397—1400 гг.
106. Уверение Фомы. Рельеф. Армянский собор во Львове. Первая половина XVI в.
107. Интерьер Троицкой церкви в Люблине. Роспись. 1418 г.

108. Интерьер часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

109. Распятие. Роспись часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

110. Заушение. Фрагмент росписи Троицкой церкви в Люблине. 1418 г.

111. Распятие. Фрагмент росписи часовни Святого креста. Краков, Вавель. 1470 г.

112. Богоматерь из Доросыни. Икона. Волынь. Начало XVI в. Харьковский художественный музей. Цветная

113. Рождество Марии. Икона из села Ванивка. XV в. Львовский музей украинского искусства

114. Архангел Михаил. Икона из Яблонева. XVI в.

115. Распятие. Икона из Рыхвалда. XV в. Сянок, Исторический музей

116. Козьма и Демьян. Икона из села Тылыча. XV в. Львовский музей украинского искусства

117. Георгий-змееборец. Икона из Станыли. XIV в. Львовский музей украинского искусства

118. Евангелист Марк. Миниатюра из «Евангелия». Конец XV—начало XVI в. Львовский музей украинского искусства. Цветная

119. Страшный суд. Миниатюра из «Киевской псалтыри». 1397 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

120. П. Барбон. Дом Корнякта во Львове. 1580 г.

121. П. Красовский. «Черная каменица» во Львове. Конец XVI—начало XVII в.

122. П. Красовский. Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г.

123. Ансамбль Львовского братства во Львове. 1628—1630 гг. План

124. Церковь Ильи в Субботове. 1653 г.

125. Церковь Воздвижения в Дрогобыче. 1613 г.

126. Оплакивание. Роспись церкви Святого духа в селе Потелычи. 1620—1640 гг. Деталь

127. Надгробие князя Острожского из Успенского собора Киево-Печерской лавры. 1579 г. Деталь

128. Петр Могила. Фрагмент росписи церкви Спаса на Берестове в Киеве. 1644 г.

129. Портрет Яна Гербурта. Вторая половина XVI в. Львовская картинная галерея

130. Н. Петрахнович-Мороховский (?). Портрет Варвары Лангиш. 1630-е гг. Львовский исторический музей

131. Мастер Алексей. Успение. Икона. 1547 г. Львовский музей украинского искусства. Цветная

132. Мастер Дмитрий. Христос Пантократор. Икона. 1567 г. Львовский музей украинского искусства. Цветная

133. Богоматерь. Икона из села Наконечного. Вторая половина XVI в. Фрагмент. Львовский музей украинского искусства

134. Мастер Федуско из Самбора. Благовещение. Икона. 1579 г. Харьковский художественный музей

135. Деисус. Фрагмент росписи церкви Воздвижения в Дрогобыче. 1636 г.

136. Троица. Икона из иконостаса Успенской церкви во Львове (в настоящее время — в церкви села Большие Грибовичи). 1630—1638 гг.

137. Иконостас Пятницкой церкви во Львове. 1644 г. Фрагмент

138. Миниатюра из «Пересопницкого евангелия». 1556—1561 гг. Государственная Публичная библиотека АН УССР. Киев

139. Андрей Пеленычка. Миниатюра из «Евангелия села Гримно». 1602 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

140. Мастер Илья. Тайна св. супружества. Гравюра из «Требника» 1646 года

141. Гравюра из «Виршей на погребение гетмана Петра Сагайдачного». 1622 г.

142. Дмитриевский собор в Оргееве. 1638—1639 гг.

143. Скальный монастырь близ села Бутучены. XVI—XVII вв.

144. Роспись фасада церкви монастыря в Воронце. 1548—1550 гг.

145. Роспись фасада церкви монастыря в Воронце. 1548—1550 гг. Цветная

146. Скорбящая богоматерь. Икона XVI (?) в.

147. Фрагмент деисусного чина церкви села Сенатовки. XVII в.

148. Царские врата церкви села Сенатовки. XVII в. Цветная

149. Евангелист Иоанн. Миниатюра из «Четвероевангелия» 1534 года. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

150. Страница из «Четвероевангелия» 1534 года. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

151. Евангелист Матфей. Лицевая миниатюра из «Четвероевангелия» 1499 года. Государственный исторический музей. Москва. Цветная

152. Страница из «Псалтыри» 1470 года. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

153. Покров. Вторая половина XV в. Национальная галерея. Бухарест

154. Слуги, готовящие пир. Миниатюра из «Евангелия» XVII в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва. Цветная

155. Плащаница. 1490 г. Национальная галерея. Бухарест

156. Церковь процветающая. Миниатюра из «Апостола» 1610 года. Галерея Альбертина. Вена

157. Церковь в Мало-Можейкове. XVI в.

158. Замок в Мире. Конец XV — начало XVI в.

159, 160. Церковь в Сынковичах. XV—XVI вв. План и разрез

161. Церковь Николая в Могилеве. XVII в.

162. Феска и Игнат. Ратуша в Могилеве. Конец XVII в.

163. Фарный костел в Гродно. XVII—XVIII вв.

164. Параскева Пятница. Икона. XV—XVI вв. Государственный художественный музей БССР. Минск. Цветная

165. Петр Евсеевич из Голынич. Рождество богородицы. Икона. 1649 г. Государственный художественный музей БССР. Минск

166. Рождество Христово. Икона. XVII в. Государственный исторический музей. Москва

167. Портрет Януша Тышкевича. XVII в. Государственный исторический музей. Москва

168. Портрет Евфрозины Тышкевич. XVII в. Государственный исторический музей. Москва

169. Портрет Софии Олелько. XVII в. Историко-этнографический музей г. Вильнюса

170. Лист из «Смоленской псалтыри». 1395 г. Государственный исторический музей. Москва

171. Миниатюра из «Смоленской псалтыри». 1395 г. Государственный исторический музей. Москва

172. Портрет Франциска Скорины. Лист из «Библии Руска». 1517—1519 гг. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва

173. Петр Мстиславец. Евангелист Иоанн. Гравюра из «Четвероевангелия» 1575 года

174. Франциск Скорина. Соломон и царица Савская. Гравюра из «Екклезиаста» 1518 года. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва

175. Томаш Маковский. Рисунок из книги «Гиппика». Начало XVII в. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва

176. Иконостас церкви Николая в Могилеве. XVII в.

177. Царские врата из Гродно. Конец XVI в. Государственный художественный музей БССР. Минск. Цветная

178. Чертеж города Витебска. Гравюра. 1664 г. Центральный государственный архив литературы и искусства. Москва

179. Замок в Каунасе. Конец XIII — середина XIV в.

180. Башня Верхнего замка в Вильнюсе. Конец XIV в.

181. Замок на острове озера Гальве в Тракай. Вторая половина XIV — начало XV в.

182. Костел Онос в Вильнюсе. Окончен в 1580 г.

183. Костел Онос в Вильнюсе. Окончен в 1580 г. Деталь фасада

184. Костел Юргио в Каунасе. 1471 г.

185. «Дом Перкуно» в Каунасе. XV в.

186. «Тракайская мадонна». Середина XV в. (реставрирована в начале XVII в.). Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

187. Мадонна с младенцем. Деревянная скульптура. Вторая половина XV в. Каунасский художественный музей им. М. К. Чюрлёниса

188. Миниатюра из «Лаврушева евангелия». Начало XIV в. Библиотека Чарторыйских. Краков

189. Лист из «Песенника». Конец XV в. Библиотека Академии наук Литовской ССР. Вильнюс

190. Бернардин Зенобий (?). Надгробная плита Альберта Гоштаутаса. 1539—1540 гг. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

191. Надгробный памятник Станислава Радзивилла. 1618—1621 гг. Бернардинский костел в Вильнюсе

192. Портрет Миколаса Шимковича. XVI в. Каунасский художественный музей им. М. К. Чюрлёниса

193. Джованни дель Монте. Портрет Повиласа Альшенишкиса. 1550 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс. Цветная

194. «Мадонна Сапеги» из костела Миколо в Вильнюсе. Около 1518 г. Местонахождение неизвестно

195. Мадонна капеллы ворот Аушрос в Вильнюсе. Около 1550 г. Цветная

196. Николо Андреа Фленсбургский. Портрет Станислава Сабины. Гравюра на дереве. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

197. Тайная вечеря. Барельеф 1590 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

198. Риза из Бернардинского костела в Вильнюсе. Конец XV в. Историко-этнографический музей Литовской ССР. Вильнюс

199. Замок в Турайде. Первая половина XIII в.

200. Домский собор в Риге. План. XIII—XVIII вв.

201. Домский собор в Риге. XIII—XVIII вв.

202. Крестовый ход Домского собора в Риге. Первая половина XIII в.

203. Центральный неф Домского собора в Риге. XIII—XV вв.

204. Церковь Петера в Риге. План и разрез. XIII—XVIII вв.

205. Церковь Екаба в Риге. XIII—XVIII вв.

206. Церковь Яня в Цесисе. 1283—1287 гг.

207. Интерьер церкви Яня в Цесисе. 1283—1287 гг.

208. «Мюнстерская изба» Большой гильдии в Риге. XIV—XIX вв.

209. Интерьер церкви Яня в Риге. XIV—XVI вв.

210. Орденский замок в Цесисе. XIII — начало XVI в.

211. Орденский замок в Цесисе. XIII — начало XVI в.

212. Распятие. Деревянная скульптура. Конец XIV — начало XV в. Музей истории Латвийской ССР. Рига

213. Святая Гертруда. Деревянная скульптура. XV в. Музей истории г. Риги и мореходства. Рига

214. Святой Георгий. Деревянная скульптура. XV в. Музей истории г. Риги и мореходства. Рига

215. «Мадонна Плеттенберга». Рельеф над северными воротами Рижского замка. 1525 г.

216. Успение богоматери. Деревянный барельеф. Между 1490 и 1510 гг. Музей истории г. Риги и мореходства. Рига

217. Богоматерь и Магдалина. Деревянная скульптура. Конец XVI в. Фрагмент. Музей истории Латвийской ССР. Рига

218. Эпитафия «картуш Экка» на здании «Конвент Экка» в Риге. 1618 г.

219. Люстра. Латунь. XV в. Музей истории г. Риги и мореходства. Рига

220. Л. Бекер. Поднос. 1684 г. Музей истории г. Риги и мореходства. Рига

221. Кафедра Злекской церкви. Середина XVII в.

222. Замок в Курессааре (г. Кингисепп). Интерьер. Вторая половина XIV в.

223. Церковь Яани в Тарту. Деталь портала. XIV в.

224. Городские укрепления Таллина. XIV—XVI вв.

225. Городские укрепления Таллина. Башня «Толстая Маргарита». Начало XVI в.

226. Зал гильдии Олевисте в Таллине. 1405—1422 гг.

227. Ратуша в Таллине. 1402—1404 гг.

228. Церковь монастыря ордена св. Биргитты в Пирита под Таллином. 1407—1436 гг.

229. Домский собор в Таллине. Интерьер. XV в.

230. Домский собор в Таллине. XIII—XVIII вв. План

231. Здание Большой гильдии в Таллине. 1410 г.

232. Арент Пассер. «Дом Черноголовых» в Таллине. 1597 г.

233. Церковь Олевисте в Таллине. XIII—XVI вв.

234. Клавес ван дер Зиттов. Голова Иоанна Крестителя на боковой стенке скамьи бургомистров в ратуше в Таллине. Деревянная скульптура. Около 1460 г.

235. Скульптурное украшение церкви в Карья. Около 1330—1340 гг.

236. Марквард Хассе. Боковая стенка скамьи бургомистров в ратуше в Таллине. XV в.

237. Ламберт Гландорф. Эпитафия в честь членов братства Черноголовых, погибших в Ливонскую войну. 1561 г. Таллинский городской музей

238. Хинрик Билденснидер и Клемент Пале. Кенотаф Ханса Павелса на наружной стене часовни Марии церкви Олевисте в Таллине. 1513—1516 гг.

239. Бернт Нотке. Створчатый алтарь церкви Пюхавайму в Таллине. 1483 г.

240. Бернт Нотке. Пляска Смерти. Холст, темпера. Конец XV в. Эстонский государственный художественный музей. Таллин. Фрагменты

241. Ханс фон Акен. Надгробный памятник Улофа Риринга. Около 1594 г. Домский собор в Таллине

242. Арент Пассер. Надгробный памятник Понтуса де ла Гарди и его супруги в Домском соборе в Таллине. 1589—1595 гг. Фрагмент

243. Внутренний портал дома Ханса Вианта в Таллине. 1513 г.

244. Ханс Риссенберг. Дарохранительница. Около 1474 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград

245. Саак Хизанеци и Мурат. Церковь Георгия в Мугни. 1661—1669 гг. Вид с юго-запада

246. Колокольня Эчмиадзинского кафедрального собора. 1653—1658 гг. Вид с юга

247. Армянский собор во Львове. Интерьер. 1363 г.

248. Армянский собор во Львове. Интерьер. 1363 г.

249. Церковь Михаила и Гавриила в Феодосии. 1408 г. Вид с юго-запада

250. Торос Таронаци. Миниатюра из «Библии Есая Ншеци». 1318 г. Матенадаран, № 206

251. Торос Таронаци. Хоран из «Евангелия» 1323 года. Матенадаран, № 6289. Цветная

252. Рстакес. Омовение и причащение апостолов. Миниатюра из «Евангелия» 1397 года. Матенадаран, № 7629

253. Григор. Благовещение. Миниатюра из «Евангелия» конца XIV — начала XV века. Матенадаран, № 6305. Цветная

254. Акоп Джугаеци. Рождество Христово. Миниатюра из «Евангелия» 1610 года. Матенадаран, № 7639

255. Битва Вартана Мамиконяна с персами. Миниатюра из «Шаракана» 1482 года. Матенадаран, № 1620. Цветная

256, 257. Хоругвь Георгия Просветителя. Вышивка. 1448 г. Музей Эчмиадзинского собора. Цветная

258. Храм Ахали-Шуамта. XVI в. Общий вид

259. Колокольня в Ниноцминда. XVI в.

260. Церковь Архангелов 1565 года и царская башня в Греми. Общий вид

261. Южный портал большого храма в Ананури. 1689 г.

262. Ансамбль в Ананури. XVII в. Общий вид

263. Ансамбль в Ананури. План

264. Гатехили Хиди (Сломанный мост). XVII в.

265. Дамиан. Апостол Андрей. Фрагмент росписи «Тайная вечеря» церкви Убиси. XIV в.

266. Кир Мануил Евгеник. Св. Георгий, поражающий дракона. Роспись храма в Цаленджихе. Конец XIV в.

267. Дамиан. Тайная вечеря. Роспись храма в Убиси. Середина XIV в.

268. Св. Платон. Роспись храма в Лыхне. Середина XIV в.

269. Кир Мануил Евгеник. Архангел. Фрагмент росписи храма в Цаленджихе. XVI в.

270. «Мингрельская княгиня». Ктиторский портрет. Фрагмент росписи храма в Мартвили. Около середины XVII в.

271. Мастер Мамне. Предалтарный крест из Садгери. XVI в. Государственный музей искусства Грузии. Тбилиси

272. Золотая чаша из Чхороцку. XVI в. Государственный музей искусства Грузии. Тбилиси

273. Ктиторы. Деталь иконы из Корцхели. Чеканка. XVI в. Государственный музей искусства Грузии. Тбилиси

274. Поднесение даров Соломону. Миниатюра из «Джручской псалтыри», Н-1665. 1443—1445 гг. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси. Цветная

275. Миниатюра из рукописи «Витязь в тигровой шкуре», Н-2074. Середина XVII в. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси

276. Лист из рукописи «Витязь в тигровой шкуре», S 5006, лист 16. Середина XVII в. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси

277. Мамука Тавкарашвили. Миниатюра из рукописи «Витязь в тигровой шкуре», Н-599, лист 67. 1646 г. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси

278. Миниатюра из рукописи «Зилиханиани», S 1283. XVI в. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси

279. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XV—XVI вв. Аксонометрия и разрез

280. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XV—XVI вв. Общий вид

281. Диван-хане в ансамбле дворца Ширваншахов в Баку. Конец XV в.

282. Диван-хане в ансамбле дворца Ширваншахов в Баку. Конец XV в. Деталь портала

283. Али. Усыпальница в ансамбле дворца Ширваншахов в Баку. 1435—1436 гг. Деталь портала

284. Мавзолей шейха Сефи в Ардебиле. XVI в.

285. Ниматулла ибн Мухаммед аль-Бавваб. Голубая мечеть в Тебризе. 1465 г. Фрагмент убранства. Цветная

286. Ахмед ибн Эйюб. Мавзолей в Барде. 1322 г. Портал

287. Мавзолей Ахсадан-баба. XIV в. Декор сводов склепа. Деталь

288. Шахензи. Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. 1314 г.

289. Ансамбль в селении Қарабаглар. XII—XIV вв. Общий вид

290. Мавзолей в селении Қарабаглар. XIV в.

291. Замок в селе Мардакян. XIV в.

292. Замок в селении Рамана. XIV в.

293. Львы. Миниатюра из рукописи Ибн Бахтишу «Манафи аль-Хайаван». 1297—1299 гг. Собрание Моргана. Нью-Йорк

294. Похороны Александра Македонского. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. XIV в. Галерея Фрир. Вашингтон

295. Мир Али Тебризи. Қаллиграфическое письмо почерком «насталик». XIV—XV вв. Собрание М. Баяни. Тегеран

296. Мир Сеид Али. Меджнун в лагере Лейли. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Британский музей. Лондон. Цветная

297, 298. Мирза Али. Пиршество. Двойная миниатюра из рукописи «Лаваех» Джами. XVI в. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

299, 300. Султан Мухаммед (?). Охота. Двойная миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джами. Середина XVI в. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

301. Султан Мухаммед. Хосров любуется купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Британский музей. Лондон. Цветная

302. Мухаммеди. Сцена сельской жизни. 1578 г. Лувр. Париж

303. Садиг-бек Афшар. Дервиш-всадник. Қонец XVI в. Национальная библиотека. Париж

304. Қамал Тебризи. Принц с соколом. Миниатюра 1575 года. Бодлеянская библиотека. Оксфорд

305. Мухаммед Заман Тебризи. Крышка переплета рукописи «Кулият» Алишера Навои со штампованным изобразительным декором. XVI в. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

306. Сюжетный ковер из Тебриза. XVI в. Фрагмент. Частное собрание. Будапешт. Цветная

307. Мумин Мухаммед Зарнишан. Щит. XVI в. Деталь. Оружейная палата Московского Кремля

308. Мумин Мухаммед Зарнишан. Щит. XVI в. Оружейная палата Московского Кремля

309. Надгробный камень. XIV в. Баку

310. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде. План

311. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде. XIV—XV вв. Вид с юга

312. Мавзолей Ходжа Ахмада в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в. Деталь резной облицовки

313. Мавзолей Ходжа Ахмада в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в. Деталь портала

314. Мавзолей Шади-Мульк в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1373 г. Резное панно

315. Мавзолей Шади-Мульк в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1373 г. Деталь портала

316. Надгробие Қусам ибн Аббаса. Мавзолей Қусам ибн Аббаса в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. XIV в.

317. Мавзолей Буян-Кули-хана в Бухаре. Деталь портала XIV в.

318. Мавзолей Наджм ад-Дин-Кубра в Қуня-Ургенче. XIV в. (на заднем плане)

319. Мавзолей Суфи (Тюрабек-Ханым) в Куня-Ургенче. XIV в.

320. Мавзолей Суфи (Тюрабек-Ханым) в Куня-Ургенче. XIV в. Мозаичный плафон купола

321. Гумбез Манаса. 1334 г. (после реставрации)

322. Образцы керамики. Самарканд. XIV—XV вв.

323. Дворец Ак-Сарай в Шахрисябзе. 1380—1404 гг.

324. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. Деталь минарета

325. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде. 1399—1404 гг.

326. Мавзолей Рухабад в Самарканде. XIV в.

327. Қараван-сарай Таш-Рабат. 1408—1415 гг. План

328. Мавзолей Туман-ака в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1405 г. Портал

329, 330. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. 1404 г. Цветные

331. Медресе Улугбека в Самарканде. 1417—1420 гг. Резной мрамор и мозаика

332. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви в г. Туркестане. 1391—1399 гг.

333. Площадь Регистан в Самарканде. XV—XVII вв. План

334. Абдул Азиз ибн Шараф ад-Дин. Қотел из казанлыка мавзолея Ходжа Ахмеда Ясеви. Бронза. 1399 г. Государственный Эрмитаж

335. Мавзолей Ишрат-хана в Самарканде. 1464 г. Северо-восточный фасад. Реконструкция

336. Мечеть Анау. 1456 г.

337, 338. Охота. Двойная миниатюра начала XV века из рукописи «Золотая цепь» Джами 1549 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветные

339. Абд аль-Хайя. Дервиш в пустыне. Миниатюра из рукописи «Гулистан». Қопия конца XV в. Собрание Ротшильда. Париж

340. Дракон. Миниатюра из «Астрономического трактата» Абд ар-Рахман-ас-Суфи. Около 1437 г. Национальная библиотека. Париж

341. Портрет Улугбека, его семьи и придворных. 1441/42 г. Галерея Фрир. Вашингтон

342. Дверь мавзолея Кусам ибн Аббаса в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде. 1404/05 г.

343. Қош-медресе в Бухаре (справа — медресе Мадари-хан, 1566—1567, слева — медресе Абдулла-хана, 1588—1590). План

344. Ханака Надира Диван-беги в Бухаре. XVI в.

345. Ханака Файзабад в Бухаре. 1598/99 г.

346. Ханака Хакими Мулло-Мир в Рамитане. 90-е гг. XVI в.

347. Ханака Файзабад в Бухаре. 1598/99 г. Система парусов

348. Ханака Ходжа Зайнуддина в Бухаре. Первая половина XVI в. Деталь интерьера

349. Ансамбль Калян в Бухаре. XII—XVI вв.

350. Мечеть Калян в Бухаре. XV—XVI вв.

351. Медресе Мири-Араб в Бухаре. 1535/36 г.

352. Медресе Мири-Араб в Бухаре. 1535/36 г. Своды усыпальницы

353. Медресе Абдулла-хана в Бухаре. 1588—1590 гг. Своды

354. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Своды

355. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Мозаичные панно

356. Медресе Абдулазиз-хана в Бухаре. 1651/52 г. Мозаичные панно

357. Медресе Шир-Дор в Самарканде. 1619—1635/36 гг.

358. Медресе Тилля-Кари в Самарканде. 1646/47—1659/60 гг. Деталь фасада

359. Таки-Саррафон в Бухаре. XVI в.

360. Керамическая посуда XVII века. Государственный музей истории культуры и искусства Узбекской ССР им. А. Икрамова. Самарканд

361. Керамическое блюдо XVI века. Государственный музей истории культуры и искусства Узбекской ССР им. А. Икрамова. Самарканд. Цветная

362. Побег Музафар ад-Дин Султан Бохадура. Миниатюра из рукописи «Фатх-наме». 1501—1507 гг. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент

363. Джемал ад-Дин Юсуф. Морская битва. Миниатюра из рукописи сочинений Навои. 1521/22 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

364. Мухаммед-Мурад Самарканди. Калун убивает Бахрама. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556/57 г. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент. Цветная

365. Мухаммед-Мурад Самарканди. Свидание Рустема с Тахмине. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556/57 г. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент. Цветная

366. Абдулла. Свидание в саду. Миниатюра из рукописи «Сабхат аль-Ахрар» Джами. 1575 г. Собрание Демотта. Париж

367. Портрет Абдулла-хана. 1572 г. Собрание Клод Анэ. Париж

368. Убийство Абдулатиф-хана. Миниатюра из рукописи «Тарих-и-Абулхайр-хани». 1540/41 г. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент

369. Искандер наблюдает строительство переправы через Сырдарью. Миниатюра из рукописи «Тарих-и-Абдулхайр-хани». 1540/41 г. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент. Цветная

370. Менучехр. Охота на барса. 1575 г. Музей изящных искусств. Бостон

371. Махмуд Музаххиб. Старуха, просящая о милости султана Санджара. Миниатюра из рукописи «Сокровищница тайн» Низами. 1545 г. Национальная библиотека. Париж. Фрагмент

372. Мухаммед Чагры Мухассин. Ануширван с визирем среди руин. Миниатюра из рукописи «Сокровищница тайн» Низами. 1537/38 г. Национальная библиотека. Париж

373. Заль и Семург. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1602/03 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

374. Выезд Тимура на охоту. Миниатюра из рукописи «Зафар-наме» Шараф ад-Дин Али Иёзди. 1628 г. Институт востоковедения АН Узбекской ССР. Ташкент. Цветная

375. Мухаммед-Муким. Фитне с бычком. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1669—1671 гг. Библиотека Честер Битти. Дублин

376. Меджнун в селении. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1648 г. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

377. Аваз-Мухаммед. Лейла с кормилицей. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1669—1671 гг. Библиотека Честер Битти. Дублин

378. Батальная сцена. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1648 г. Государственная Публичная библиотека им М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. Цветная

379. Шумящие подвески. Бронза. Биляр. X в. Государственный музей Татарской АССР. Казань

380. Накладка. Бронза. Биляр. XI—XII вв. Государственный музей Татарской АССР. Казань

381. Матрица. Бронза. Биляр. XI—XIII вв. Государственный музей Татарской АССР. Казань

382. Матрица. Бронза. Биляр. X—XI вв. Государственный музей Татарской АССР. Казань

383. Замок. Железо. Биляр. XII в. Государственный музей Татарской АССР. Казань

384. Браслет. Бронза. Биляр. XI—XIII вв. Государственный музей Татарской АССР. Казань

385. Соборная мечеть в Болгарах. XIII—XIV вв. План

386. Половецкая статуя. Камень. XII — начало XIII в. Государственный исторический музей. Москва

387. Изразец из Нового Сарая. XIV в. Государственный исторический музей. Москва

388. Поливное блюдо из Нового Сарая. XIV в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

389. Резная костяная накладка на колчан. XIV в. Государственный исторический музей. Москва

390. «Черная палата» в Болгарах. XIV в.

391. Башня Климента VI в Старом Карантине в Феодосии. 1348 г.

392. Руины цитадели Мангупа. XIV—XV вв.

393. Мавзолей Джаныке-Ханым в Чуфут-Кале. 1437 г.

394. Омер. Летняя беседка и Фруктовый (или Золотой) кабинет ханского дворца в Бахчисарае. XVIII в.

395. Алевиз Новый. «Железные двери» ханского дворца в Бахчисарае. 1503 г.

На суперобложке: Султан Мухаммед. Охота. Фрагмент двойной миниатюры из рукописи «Золотая цепь» Джами. Середина XVI в. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. The Church of St Nicholas on the Lipna. 1292
2. The Church of St Theodore Stratilates in Novgorod. 1360—1361. Design
3. The Church of St Theodore Stratilates on the Brook (Ruchey) in Novgorod. 1360—1361
4. The Church of the Transfiguration of the Saviour in Ilyina Street in Novgorod. 1374
5. The Faceted Chamber of the Novgorod kremlin. 1433
6. Theophanes the Greek: *Melchisedec*. Wall painting in the Church of the Transfiguration of the Saviour in Ilyina Street in Novgorod. 1378
7. Theophanes the Greek: *St Macarius of Egypt*. Wall painting in the Church of the Transfiguration in the Saviour in Novgorod. 1378
8. Theophanes the Greek: *The Trinity*. Wall painting in the Church of the Transfiguration of the Saviour. 1378
9. Theophanes the Greek: *The Virgin*. Icon from the Deesis Range of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin. 1405
10. *The Magi*. Detail from the wall painting in the Church of the Dormition on the Volotovo Field near Novgorod. 1380s
11. *The Nativity of the Virgin*. Icon. First half of the 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
12. *Paternitas and Selected Saints*. Icon. Late 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
13. *SS Florus and Laurus*. Icon. Last quarter of the 15th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
14. *St George*. Icon. Late 14th century. The Russian Museum, Leningrad
15. *St George*. Icon. First half of the 15th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
16. *The Prophet Elijah in the Wilderness*. Icon. 15th century. The Russian Museum, Leningrad.
17. *The Entombment*. Icon. Last quarter of the 15th century. The Tretyakov Gallery, Moscow. Colour plate
18. *The Miracle of St Theodore Tyron*. Icon. Early 16th century. The Russian Museum, Leningrad. Colour plate
19. The Puchega shroud. 1441. The Armoury of the Moscow Kremlin
20. Liudogoschensky cross. 1369. The Novgorod Art and History Museum and Ancient Monument
21. Bell tower of the Church of St Nicholas the Yavlenny in Pskov. 18th century
22. Church of St Basil the Great on the Hill (Gorka) in Novgorod. Mid-16th century
23. Master-craftsman Ivan: Panagiar from St Sophia's Cathedral in Novgorod. 1435
24. *The Last Rites of the Virgin*. Icon. Second half of the 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
25. *Anastasis (The Descent into Hell)*. Icon. 14th century. The Russian Museum, Leningrad
26. The cathedral of the Andronikov Monastery in Moscow. Built before 1427
27. The Dormition Cathedral-on-Gorodok in Zvenigorod. C. 1400
28. The Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery in Zagorsk. 1422
29. *The Dormition*. Icon (the reverse of the icon *The Virgin of the Don)*. Late 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
30. *The Transfiguration*. Icon. Early 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow. Colour plate
31. *An Angel*. Miniature from the Khitrovo Gospels. 1390s. The Lenin Library, Moscow
32. Andrey Rubliov: *The Transfiguration*. Icon from the iconostasis of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin
33. Andrey Rubliov: *The Saviour*. Icon from the Deesis Range in the Church of the Nativity of the Virgin in the Savvino-Storozhevsky Monastery near Zvenigorod. Early 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
34. Andrey Rubliov: *The Head of the Apostle Peter*. Detail from the wall painting in the Dormition Cathedral in Vladimir. 1408. Colour plate
35. Andrey Rubliov: *St John the Forerunner*. Icon from the iconostasis of the Dormition Cathedral in Vladimir. 1408. The Tretyakov Gallery, Moscow
36. *The Appearance of an Angel to the Holy Women*. Icon from the iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery in Zagorsk. 1425—1427
37. Andrey Rubliov: *The Trinity*. Icon. Painted between 1411 and 1427. The Tretyakov Gallery, Moscow. Colour plate
38. Aer. 1389. The Historical Museum, Moscow
39. *The Archangel Michael*. Icon from the Cathedral of the Archangel Michael in the Moscow Kremlin. Early 15th century
40. *St Nicholas of Mozhaisk*. Carved wood. 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
41. "Blue shroud." Early 15th century. The Zagorsk Art and History Museum and Ancient Monument
42. Ivan Fomin: Jasper chalice. 1449. The Zagorsk Art and History Museum and Ancient Monument. Colour plate
43. Master-craftsman Ambrose: Two-folded panagia. 1456. The Zagorsk Art and History Museum and Ancient Monument
44. Mounting of the Gospels of the Boyarin Koshka. 1392. The Lenin Library, Moscow
45. *Christ Pantocrator*. Icon (the reverse of the icon *The Virgin of Georgia)* from the Pokrovsky Monastery in Suzdal. Mid-13th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
46. *The Dormition*. Icon. First quarter of the 15th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
47. *SS Boris and Gleb with Scenes from Their Lives*. Icon. 14th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
48. The Dormition Cathedral in the Moscow Kremlin. 1475—1479. Design

49. Aristotle Fioravante: The Dormition Cathedral in the Moscow Kremlin. 1475—1479

50. Aleviz Novy: The Archangel Michael Cathedral in the Moscow Kremlin. 1505—1508

51. The Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin. 1484—1489

52. Cathedral of St John the Forerunner in the village of Dyakovo. 1554

53. Church of the Ascension in the village of Kolomenskoye. 1530—1532

54. Cathedral of St Basil in Moscow. 1555—1561. Design

55. Cathedral of St Basil in Moscow. 1555—1561

56. Group of buildings of the Kirillo-Bielozersky Monastery. 16th—17th century

57. Dionysius: *The Marriage at Cana.* Wall painting in the Church of the Nativity of the Virgin at the Ferapontov Monastery. 1500—1502. Colour plate

58. Dionysius: *The Nativity of the Virgin.* Painting on the west entrance of the Church of the Nativity of the Virgin at the Ferapontov Monastery. 1500—1502. Colour plate

59. Dionysius: *The Crucifixion.* Icon. C. 1500. The Tretyakov Gallery, Moscow

60. Dionysius: *The Metropolitan Alexius.* Icon. C. 1500. The Tretyakov Gallery, Moscow

61. *The Vision of St Eulogius.* Icon. 1530s. The Russian Museum, Leningrad

62. "*Blessed be the Army...*" Icon. 1552—1553. The Tretyakov Gallery, Moscow

63. Theodosius: *St John the Evangelist.* Miniature from the 1507 Book of the Gospels. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

64. Headpiece and initial of the 1507 Book of the Gospels. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

65. *The Crossing of the Sea of the Reeds.* Miniature from the *Christian Topography* by Cosmas Indicopleustes. 1535. The Lenin Library, Moscow

66. Miniature from the Siysky Book of the Gospels. 1693 The Library of the Academy of Sciences, Leningrad

67. *St Luke the Evangelist.* Engraving from the incunabular Apostol (The Acts of the Apostles) printed by Ivan Fiodorov. 1564

68. Cilician cross. Late 15th century. Detail. The Vologda Museum of Ethnography

69. *Carrying out the Icon of Hodigitria.* Embroidered icon cloth. Late 15th century. The Historical Museum, Moscow. Colour plate

70. Throne of Ivan the Terrible in the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. 1551

71. Mounting of 1571 Book of the Gospels from the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin. The Armoury of the Moscow Kremlin. Colour plate

72. Vasily Yermolin: *St George.* Wood sculpture. 1464. The Tretyakov Gallery, Moscow. Colour plate

73. Church of SS Zosima and Savvaty and the building of the hospital at the Trinity-Sergius Monastery in Zagorsk. 1637

74. Church of the Nativity at Putinki in Moscow. 1649—1652.

75. Church of the Prophet Elijah in Yaroslavl. 1647—1650

76. Architectural complex in Korovniki. Yaroslavl. 1649—1688

77. Architectural complex of the Rostov kremlin. 1660s—1690s. Rostov

78. Church of the Intercession of the Virgin in Fili. 1693

79. Church of the Intercession of the Virgin in Fili. 1693. Design

80. Yakov Bukhvostov: The Dormition Cathedral in Riazan. 1693—1699

81. Church of the Virgin Blacherniotissa in Dubrovitsy. 1690—1704

82. Tower palace in the Moscow Kremlin. 1635—1636

83. Krutitsky Tower in Moscow. Window. 1694

84. Church of the Transfiguration at the graveyard in Kizhi. 1714

85. *Pilate Washeth His Hands.* Detail of the wall painting in the Resurrection Church in Rostov. C. 1670

86. *The Nativity of Christ.* Icon. Late 17th century. Yaroslavl Art and History Museum and Ancient Monument

87. Istoma Savvin: *Healing of a Blind.* Icon. Late 16th century. The Tretyakov Gallery, Moscow

88. Simon Ushakov: *The Trinity.* Icon. 1671. The Russian Museum, Leningrad

89. *Portrait of I. Repnin.* 1690s. The Russian Museum, Leningrad

90. *Portrait of M. Skopin-Shuisky.* First quarter of the 17th century. The Tretyakov Gallery, Moscow

91. Pall with a representation of Patriarch Nikon. 1633. The Zagorsk Art and History Museum and Ancient Monument

92. Afanasy Trukhmensky. Title-page from *The History of Barlaam and Josaphat.* Copper engraving of Simon Ushakov's drawing. 1681. The Tretyakov Gallery, Moscow

93. Afanasy Trukhmensky: *Seven Mortal Sins.* Copper engraving of Simon Ushakov's drawing. 1665. The Tretyakov Gallery, Moscow

94. Gate-tower at Lutsk. 13th—16th centuries

95. Castle in Lutsk. 13th—16th centuries

96. Castle at Kamenets-Podolsk. 13th—16th centuries

97. Church of the Intercession of the Virgin at Sutkovtsy. 1476

98. Castle at Ostrog. 14th—16th centuries

99. Church of the Trinity at Zimno. 1465—1475. Design

100. *St Mark the Evangelist.* Miniature from the Galician Gospels. Late 13th century. The Lenin Library, Moscow

101. Miniature from the Annals of George Amartol. Late 13th— early 14th century. The Lenin Library, Moscow

102. *King David Compiling Psalter.* Miniature from the Khludov Psalter. Late 13th century. The Lenin Library, Moscow

103. *The Pechorskaya (Svenskaya) Virgin.* Icon. 1288. The Tretyakov Gallery, Moscow

104. *The Virgin of Volhynia.* Icon. Late 13th—early 14th century. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev. Colour plate

105. *The Nativity of the Virgin.* Detail of wall painting at the Visla college. 1397—1400

106. *The Confession of St Thomas.* Relief. Armenian cathedral in Lvov. First half of the 16th century

107. Interior of the Trinity Church in Lublin. Wall painting. 1418

108. Interior of the chapel of the Holy Cross. Wawel Castle in Cracow. 1470

109. *The Crucifixion.* Fresco in the chapel of the Holy Cross. Wawel Castle in Cracow. 1470

110. *The Disgracing of Arius.* Detail of a fresco in the Church of the Trinity in Liublin. 1418

111. *The Crucifixion.* Fresco at the chapel of the Holy Cross Wawel Castle in Cracow. Detail. 1470

112. *The Virgin from the village of Dorosyni.* Icon. Volhynia. Early 16th century. The Kharkov Art Museum. Colour plate

113. *The Nativity of the Virgin.* Icon from the village of Vanivka. 15th century. The Lvov Museum of Ukrainian Art

114. *The Archangel Michael.* Icon from Yablonevo. 16th century

115. *The Crucifixion.* Icon from Rykhvald. 15th century. The Historical Museum, Sianok

116. *SS Cosmas and Damian.* Icon from the village of Tylych. 15th century. The Lvov Museum of Ukrainian Art

117. *St George Slaying the Dragon.* Icon from Stanylia. 14th century. The Lvov Museum of Ukrainian Art

118. *St Mark the Evangelist.* Miniature from a Book of the Gospels. Late 15th — early 16th century. The Lvov Museum of Ukrainian Art. Colour plate

119. *The Last Judgement.* Miniature from the Kievan Psalter. 1397. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

120. P. Barbon: Korniakht's house in Lvov. 1580

121. P. Krasowski: Stone building in Lvov. Late 16th — early 17th century

122. P. Krasowski: Chapel of Three Saints in Lvov. 1578

123. Monastery complex in Lvov. 1628—1630. Design

124. Church of the Prophet Elijah at Subbotovo. 1653

125. Church of the Ascension in Drogobych. C. 1613

126. *The Lamentation.* Wall painting in the Church of the Holy Ghost in the village of Potelychi. 1620—1640. Detail

127. Tombstone of Count Ostrozhsky from the Dormition Cathedral at the Kiev-Pechery Laura. 1579. Detail

128. Piotr Mogila: Detail from the wall painting in the Church of the Saviour at Berestovo in Kiev. 1644

129. *Portrait of Jan Gerburt.* Second half of the 16th century. The Lvov Picture Gallery

130. N. Petrakhnovich-Morokhovsky: *Portrait of Barbara Langish.* 1630s. The Lvov Historical Museum

131. Master Alexey: *The Dormition.* Icon. 1547. The Lvov Museum of Ukrainian Art. Colour plate

132. Master Dmitry: *Christ Pantocrator.* Icon. 1567. The Lvov Museum of Ukrainian Art. Colour plate

133. *The Virgin.* Icon from the village of Nakonechnoye. Second half of the 16th century. Detail. The Lvov Museum of Ukrainian Art

134. Master Fedusko from Sambor: *The Annunciation.* Icon. 1579. The Kharkov Art Museum

135. *The Deesis.* Detail from wall painting in the Church of Raising of the Cross in Drogobych. 1636. Detail

136. *The Trinity.* Icon from the iconostasis of the Church of the Dormition in Lvov (presently in the church at the village of Bolshiye Gribovichi). 1630—1638

137. Iconostasis in the Church of St Paraskeva Piatnitsa in Lvov. 1644. Detail

138. Miniature from the Peresopnitsa Book of the Gospels. 1556—1561. The Public Library of the Academy of Arts of the Ukrainian SSR, Kiev

139. Andrey Pelenychka: Miniature from the Gospels of the village of Grimno. 1602. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

140. *The Sacrament of Matrimony.* Master Ilya's engraving from the Prayer Book. 1646

141. Engraving from the *Book of Verses for the Burial of Hetman Piotr Sagaidachny.* 1622

142. The Dormition Cathedral in Orgeyev. 1638—1639

143. Monastery of the caves near the village of Butucheny. 16th—17th century

144. Wall painting of the church façade at the Voronets monastery. 1548—1550

145. Wall painting of the church façade at the Voronets monastery. 1548—1550. Colour plate

146. *The Virgin of Compassion.* Icon. 16th century (?)

147. Detail from the Deesis Range in the church of the village of Senatovka. 17th century

148. Royal Doors of the church at the village of Senatovka. 17th century. Colour plate

149. *St John the Evangelist.* Miniature from a Book of Four Gospels. 1534. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

150. Sheet from a Book of Four Gospels. 1534. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

151. *St Matthew the Evangelist.* Illumination from a Book of Four Gospels. 1499. The Historical Museum, Moscow

152. Sheet from a Psalter. 1470. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

153. Pall. Second half of the 15th century. National Gallery, Bucharest

154. *Servants Preparing the Feast.* Illumination from the 17th century Gospels. The Lenin Library, Moscow

155. Shroud. 1490. National Gallery, Bucharest

156. *Church Flourishing.* Miniature from the Apostol (The Acts of the Apostles). 1610. Albertina, Vienna

157. Church in Malo-Mozheykovo. 16th century

158. Castle in Myra. Late 15th — early 16th century

159, 160. Church in Synkovichi. 15th — 16th century. Design and cross-section

161. Church of St Nicholas in Mogiliov. 17th century

162. Feska and Ignat: Townhall in Mogiliov. Late 17th century

163. Polish Roman-Catholic Church in Grodno. 17th—18th century

164. *St Paraskeva Piatnitsa.* Icon. 14th—16th century. The Art Museum of the Byelorussian SSR, Minsk. Colour plate

165. Piotr Yevseyevich from Golynichi: *The Nativity of the Virgin.* Icon. 1649. The Art Museum of the Byelorussian SSR, Minsk

166. *The Nativity of Christ.* Icon. 17th century. The Historical Museum, Moscow

167. *Portrait of Janusz Tyszkiewicz.* 17th century. The Historical Museum, Moscow

168. *Portrait of Euphrosyna Tyszkiewicz.* 17th century. The Historical Museum, Moscow

169. *Portrait of Sofia Olelko.* 17th century. The Museum of History and Ethnography of Vilnius

170. Sheet from the Smolensk Psalter. 1395. The Historical Museum, Moscow

171. Miniature from the Smolensk Psalter. 1295. The Historical Museum, Moscow

172. *Portrait of Francisk Skorina*. Sheet from Biblia Ruska. 1517—1519. The Lenin Library, Moscow

173. Piotr Mstislavets: *St John the Evangelist*. Engraving from a Book of Four Gospels. 1575

174. Francisk Skorina: *Solomon and the Queen of Sheba*. Engraving from Ecclesiastes. 1518. The Lenin Library, Moscow

175. Tomasz Makowski: Drawing from *Hippike*. Early 17th century. The Lenin Library, Moscow

176. Iconostasis in the Church of St Nicholas in Mogiliov. 15th century

177. Royal Doors from Grodno. Late 16th century. The Art Museum of the Byelorussian SSR, Minsk. Colour plate

178. Map of Vitebsk. Engraving. 1664. The Central Archives of Literature and Art, Moscow

179. Castle in Kaunas. Late 13th—mid-14th century

180. Tower of the Upper Castle in Vilnius. Late 14th century

181. Castle on the island of the Galve Lake at Trakai. Second half of the 14th — early 15th century

182. Polish Roman-Catholic Church of St Anna in Vilnius. Finished in 1580

183. Polish Roman-Catholic Church of St Anna in Vilnius. Finished in 1580. Detail of the façade

184. Polish Roman-Catholic Church of St Jurgio in Kaunas. 1471

185. House of Perkunas in Kaunas. 15th century

186. *Madonna of Trakai*. Mid-16th century (restored in the early 17th century). The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius

187. *The Virgin and the Christ Child*. Wooden sculpture. Second half of the 15th century. The Ciurlionis Art Museum in Kaunas

188. Miniature from the Lavrushev Gospels. Early 14th century. The Czartoryski Library, Cracow

189. Page from the Book of Songs. Late 15th century. The Library of the Academy of Sciences of the Lithuanian SSR, Vilnius

190. Bernardine Zenobiusz (?): Tombstone of Albertas Goštautas 1539—1540. The Bernardines' Polish Roman-Catholic Church in Vilnius

191. Sepulchre of Stanislaw Radziwill. 1618—1621. The Bernardines' Polish Roman-Catholic Church in Vilnius

192. *Portrait of Mikolas Šimkovič*. 16th century. The Čiurlionis Art Museum in Kaunas

193. Giovanni del Monte: *Portrait of Povilas Alšeniškis*. 1550. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius

194. *Madonna of Sapieha* from the Polish Roman-Catholic Church of St Nicholas in Vilnius. C. 1518. Present whereabouts unknown

195. Madonna depicted on the chapel of the Aušros Gate in Vilnius C. 1550. Colour plate

196. Nicolo Andrea of Flensburg: *Portrait of Stanislaw Sabina*. Woodcut. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius

197. *The Last Supper*. Low relief. 1590. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius

198. Chasuble from the Bernardines' Polish Roman-Catholic Church. Late 15th century. The Museum of History and Ethnography of the Lithuanian SSR, Vilnius

199. Castle at Turaida. First half of the 13th century

200. Domsky Cathedral (Doma baznīca) in Riga. Design. 13th—18th century

201. Domsky Cathedral (Doma baznīca) in Riga. 13th—18th century

202. Religious procession of the Domsky Cathedral in Riga. The first half of the 13th century

203. Central nave of the Domsky Cathedral in Riga. 13th—15th century

204. St Peter Church (Pētera baznīca) in Riga. Design and cross-sectiron. 13th—18th century

205. St Jacob Church (Jēkaba baznīca) in Riga. 13th—18th century

206. St John Church (Jāņa baznīca) in Cēsis. 1283—1287.

207. Interior of St John Church (Jāņa baznīca) in Cēsis. 1283—1287

208. Münster's Hall of the Grand Guild (Lielās Gilde Minstera istaba) in Riga. 14th—19th century

209. Interior of St John Church (Jāņa baznīca) in Riga. 14th—16th century

210. Castle of the Livonian Order Templars in Cēsis. 13th—16th century

211. Castle of the Livonian Order Templars in Cēsis. 13th—16th century

212. *The Crucifixion*. Wooden sculpture. Late 14th — early 15th century. The Museum of History of the Latvian SSR, Riga

213. *St Gertrude (Gertrūda)*. Wooden sculpture. 15th century. The Museum of the City of Riga History and Navigation, Riga

214. *St George (Jūris)*. Wooden sculpture. 15th century. The Muzeum of the City of Riga History and Navigation, Riga

215. *Madonna of Plättenberg*. Relief over the north gate of the Rizhsky (Riga's) castle. 1525

216. *The Dormition of the Virgin*. Wooden low relief. Carved between 1490 and 1510. The Museum of the City of Riga History and Navigation, Riga

217. *The Virgin and Mary Magdalene*. Wooden sculpture. Late 16th century. Detail. The Historical Museum of the Latvian SSR, Riga

218. Cartouche on the building built by the order of Burgomaster Ecke (Eka Konvents) in Riga. 1618

219. Chandelier. 15th century. The Museum of the City of Riga History and Navigation, Riga

220. L. Becker: Tray. 1684. The Museum of the City of Riga History and Navigation, Riga

221. The pulpit in the Zlekas church. Mid-17th century

222. Castle at Kuressaare (present-day Kingisepp). Interior. Second half of the 14th century

223. Church of St John (Jaani) at Tartu. Detail of the entrance. 14th century

224. Fortification walls of Tallinn. 14th—16th century

225. Fortification walls of Tallinn. Tower of "Fat Margaret" (Paks Margareeta). Early 16th century

226. Hall of the Oleviste Guild. Tallinn. 1405—1422

227. Townhall in Tallinn. 1402—1404

228. Church at the monastery of St Birgitta Order at Pirita near Tallinn. 1407—1436

229. Domsky Cathedral in Tallinn. Interior. 15th century
230. Domsky Cathedral in Tallinn. 13th—18th centuries. Design
231. Building of Grand Guild in Tallinn. 1410
232. Arent Passer: House of the Blackheaded in Tallinn. 1597
233. Church of Oleviste in Tallinn. 13th—16th century
234. Klaves van der Zittow: *Head of St John the Baptist* on the side section of burgomasters' bench in the Tallinn townhall. Carved wood. C. 1460
235. Stucco moulding of the Karya Church. C. 1330—1340
236. Markward Hasse: Side section of burgomasters' bench in the Magistracy Hall at the Town Hall in Tallinn. Wood. 15th century
237. Lambert Glandorf: Epitaph in honour of the members of the Blackheaded Fraternity perished during the var between Livonia and Poland. 1561. The Tallinn City Museum
238. Hinrik Bildensnieder and Klement Pale: Cenotaph to Hans Pavels on the exterior wall of the Virgin Chapel at the Church of Oleviste in Tallinn. 1513—1516
239. Bernt Notke: Folded altar of the Church of Piuhavaimu in Tallinn. 1483
240. Bernt Notke: *The Dance of Death*. Tempera on canvas. Late 15th century. The Estonian Art Museum, Tallinn. Details
241. Hans von Acken: Sepulchre to Ulof Rining. C. 1594. Domsky Cathedral in Tallinn
242. Arent Passer: Sepulchre of Pontus de la Guardi and his spouse at Domsky Cathedral in Tallinn. 1513. Detail
243. Interior entrance in the house of Hans Viant in Tallinn. 1513
244. Hans Riessenberg: Tabernacle. C. 1474. The Hermitage, Leningrad
245. Saak Khizanetsi and Murat: St George Church at Mugni. 1661—1669. View from south-west
246. Bell tower of the Echmiadzin minster. 1653—1658. View from south
247. Armenian cathedral in Lvov. Interior. 1363
248. Armenian cathedral in Lvov. Interior. 1363
249. Church of the Archangels Michael and Gabriel in Theodosia. 1408. View from south-west
250. Toros Taronatsi: Miniature from the Bible of Yesai Nshetsi. 1318. Matenadaran archives, No. 206. Colour plate
251. Toros Taronatsi: *Khoran* from a Book of the Gospels. 1323. Matenadaran archives, No. 6289. Colour plate
252. Rstakes: *The Ablution and Eucharist of the Apostles*. Miniature from a Book of the Gospels. 1397. Matenadaran archives, No. 7629
253. Grigor: *The Annunciation*. Miniature from a Book of the Gospels. Late 14th — early 15th century. Matenadaran archives, No. 6305. Colour plate
254. Akop Djugaetsi: *The Nativity of Christ*. Miniature from a Book of the Gospels. 1610. Matenadaran archives, No. 7639.
255. *Vartan Wrestling with the Persians*. Miniature from *Sharakan*. 1482. Matenadaran archives, No. 1620. Colour plate
256, 257. Gonfalon of St Gregory the Illuminator. Embroidery. 1448. The Museum cf the Echmiadzin Cathedral. Colour plate
258. Akhali-Shuamta temple. 16th century. General view
259. Belfry at Ninotsminda. 16th century
260. Church of the Archangels (1565) and the Royal tower at Gremi. General view
261. Southern entrance of the big temple at Ananuri. 1689
262. Architectural complex at Ananuri. 17th century. General view
263. Architectural complex at Ananuri. Design
264. Gatekhili Khidi ("The Broken Bridge"). 17th century
265. Damian: *The Apostle Andrew*. Detail from wall painting *The Last Supper* in the church at Ubisi. 14th century
266. Cyrus Manuel Eugenicus: *St George Slaying the Dragon*. Wall painting of the cathedral at Tsalendjikhe. Late 14th century
267. Damian. *The Last Supper*. Wall painting of the cathedral at Ubisi. Mid-14th century
268. *St Plato*. Wall painting of the cathedral at Lykhna. Mid-14th century
269. Cyrus Manuel Eugenicus: *The Archangel*. Detail from wall painting in the cathedral at Tselendzhikh. 16th century
270. *Mingrelian Princess*. Portrait of a Donator. Detail from wall painting in the cathedral at Martvili. C. mid-17th century
271. Master-craftsman Mamneh: Chancel cross from Sadheri. 16th century. The Art Museum of Georgia, Tbilisi
272. Gold cup from Tchkhorotsku. 16th century. The Art Museum of Georgia, Tbilisi
273. *Donators*. Detail from the icon of Kortsheli. Chased silver. The Art Museum of Georgia, Tbilisi
274. *Bringing Gifts to Solomon*. Miniature from the Djurcha Psalter, H-1665. 1443—1445. The Institute of Manuscripts of the Academy of Science of the Georgian SSR, Tbilisi. Colour plate
275. Miniature from the manuscript *The Knigdt in the Panther's Skin*, H-2074. Mid-17th century. The Institute of Manuscripts of the Academy of Science of the Georgian SSR, Tbilisi
276. Sheet from the manuscript *The Knight in the Panther's Skin*, 5006, sheet 16. Mid-17th century. The Institute of Manuscripts of the Academy of Science of the Georgian SSR, Tbilisi
277. Mamuka Tavkarashvili: Miniature from the manuscript *The Knight in the Panther's Skin*, H-599, sheet 67. 1646. The Institute of Manuscripts of the Academy of Science of the Georgian SSR, Tbilisi
278. Miniature from the manuscript *Zilikhaniani*, 1283. 16th century. The Institute of Manuscripts of the Academy of Science of the Georgian SSR, Tbilisi
279. Group of buildings of the Shirvan-Shah Palace in Baku. 15th—16th century. Axonometry and cross-section
280. Group of buildings of the Shirvan-Shah Palace in Baku. 15th—16th century. General view
281. Diwan-khaneh in the group of buildings of the Shirvan-Shah Palace in Baku. Late 15th century
282. Diwan-khaneh. Detail of the entrance. Group of buildings of the Shirvan-Shah Palace in Baku. Late 15th century
283. Ali. Tomb in the group of buildings of the Shirvan-Shah Palace in Baku. 1435—1436. Detail of the entrance.
284. Mausoleum of Sheikh Sefi at Ardebil. 16th century
285. Nimmatulla ibn Muhammed al-Bawwab. Blue mosque in Tebriz. 1465. Detail from the décor. Colour plate

286. Ahmad ibn Eyyub: Mausoleum at Barda. 1322. Entrance

287. Mausoleum of Akhsadan-baba. 14th century. Decorative vaults of the crypt. Detail

288. Shahenzi: Mausoleum in the village of Khachin-Dorbatly. 1314

289. Architectural complex in the village of Karabaglar. 12th—14th century. General view

290. Mausoleum in the village of Karabaglar. 14th century

291. Temple in the village of Mardakiany. 14th century

292. Temple in the village of Ramana. 14th century

293. *Lions*. Miniature from the manuscript *Manafi ibn-Hayyavan* by ibn-Bakhtishu. 1297—1299. The Morgan Collection, New York

294. *The Burial of Alexander the Great*. Miniature from the manuscript *Shah-Nama* by Firdausi. 14th century. The Freer Gallery of Art, Washington

295. Mir Ali Tebrizi: Handwriting in *nastaliq*. 14th—15th century. The Bayyani Collection, Tehran

296. Mir Seyid Ali: *Majnun in Laila's Camp*. Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1539—1543. The British Museum, London. Colour plate

297, 298. Mirza Ali: *The Feast*. Double miniature from the manuscript *Lavayekh* by Jami. 16th century. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

299, 300. Sultan Muhammed (?): *Hunting. Scene*. Double miniature from the manuscript *Golden Chain* by Jami. Mid-16th century. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

301. Sultan Muhammed: *Hosrau Admiring Shirin*. Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1539—1543. The British Museum, London. Colour plate

302. Muhammedi: *Scene of Rural Life*. 1578. Le Louvre, Paris

303. Sadig Beg Afshar: *Mounted Dervish*. Late 16th century. La Bibliothéque nationale, Paris

304. Kamal Tebrizi: *Prince with a Falcon*. Miniature. 1575. The Bodleian Library, Oxford

305. Muhammed Zamau Tebrizi: Cover of Alisher Navoi's manuscript *Kuliyyat* with stamped design. 16th century. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

306. Rug with figures from Tebriz. 16th century. Detail. The private collection, Budapest. Colour plate

307. Mumin Muhammed Zarnishan: Shield. 16th century. Detail. The Armoury of the Moscow Kremlin

308. Mumin Muhammed Zarnishan: Shield. 16th century. The Armoury of the Moscow Kremlin

309. Tombstone. 14th century. Baku

310. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Design

311. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. 14th—15th century. View from south

312. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Khoja Ahmad Mausoleum. Detail of carved covering

313. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Khoja Ahmad Mausoleum. 14th century. Detail of the entrance

314. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Shadi-Mulk Mausoleum. Carved panel. 1373

315. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Shadi-Mulk Mausoleum. 1373. Detail of the entrance

316. Sepulchre of Qusam ibn-Abbas. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. 14th century

317. Mausoleum of Buyyan Quli Khan in Bukhara. Detail of the entrance. 14th century

318. Mausoleum of Najm ad-din Qubr at Kunya Urgench. 14th century (in the foreground)

319. Sufi (Tura Beg Khanum) Mausoleum at Kunya Urgench. 14th century

320. Sufi (Tura Beg Khanum) Mausoleum at Kunya. Mosaic ceiling. 14th century

321. Gumbez Manasa. 1334 (before restoration)

322. Samples of pottery. Khorezm. 14th—15th century

323. Ak Saray in Shahr-i-Siabz. 1380—1404

324. Congregational mosque of Bibi Khanum in Samarkand. 1399—1404. Detail of the minareh

325. Congregational mosque of Bibi Khanum in Samarkand. 1399—1404

326. Ruhabad Mausoleum in Samarkand. 14th century

327. Karavansaray Tash-Rabat. 1408—1415. Design

328. Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. Tuman-aga Mausoleum. 1405. Entrance

329, 330. Gur-Amir Mausoleum in Samarkand. 1404. Colour plates

331. Medreseh of Ulugh Beg in Samarkand. 1399—1404. Mosaic and carved marmor

332. Mausoleum of Knoja Ahmed Yasevi in Turkestan. 1391—1399

333. Registan Square in Samarkand. 15th—17th century. Design

334. Abdul-Aziz ibn Sharaf ad-Din. Cauldron from the Kazanlyk of the Khoja Ahmad Yasevi Mausoleum. Bronze. 1399. The Hermitage, Leningrad

335. Mausoleum of Ishrat Khan in Samarkand. 1464. North-east side. Reconstriction

336. Anau mosque. 1456

337, 338. *Hunting*. Double miniature of the early 15th century from the *Golden Chain* manuscript by Jami. 1549. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plates

339. Abd al-Hayya. *Dervish in the Desert*. Miniature from the *Gulistan* manuscript. Late 15th century copy. The Rotschild Collection, Paris

340. *Dragon*. Miniature from *On the Astronomy* by Abd-ar Rahman as-Sufi. C. 1437. La Bibliothéque nationale, Paris

341. *Portrait of Ulugh Beg, His Family and Courtiers*. 1441—1442. The Freer Gallery of Art, Washington

342. Door of the Qusam ibn-Abbas Mausoleum in the Shah-i-Zindeh architectural complex in Samarkand. 1404—1405

343. Kosh medreseh in Bukhara (to the left: Abdullah Khan, 1588—1590, to the right: Madari Khan, 1566—1567). Design

344. Khanaka of Nadir Diwan Begi in Bukhara. 16th century

345. Faisabad khanaka in Bukhara. 1598—1599

346. Khanaka of Khakimi Mullo Mir in Ramitan. 1590s

347. Faisabad khanaka in Bukhara. 1592—1598. System of pendentives

348. Khanaka of Khoja Zainud-din in Bukhara. First half of the 16th century. Detail of the interior

349. Minareh Kalyan in Bukhara. 12th—16th century

350. Minareh Kalyan in Bukhara. 12th—16th century. Decorative vaults

351. Mir-i-Arab medreseh in Bukhara. 1535/36

352. Mir-i-Arab medreseh in Bukhara. Tomb vaults

353. Abdullah Khan medreseh in Bukhara. 1588—1590. Vaults

354. Abdul-Aziz Khan medreseh in Bukhara. 1651/52. Vaults

355. Abdul-Aziz Khan medreseh in Bukhara. 1651/52. Mosaic panel

356. Abdul-Aziz Khan medreseh in Bukhara. 1651/52. Mosaic panel

357. Shirdar medreseh in Samarkand. 1619—1635/36

358. Tillakari medreseh in Samarkand. 1646/7—1659/60. Detail of the façade

359. Taki-Sarrafon in Bukhara. 16th century

360. Pottery. 17th century. The Ikramov Museum of the History of Culture and Art of the Uzbek SSR, Samarkand

361. Ceramic plate. 16th century. The Ikramov Museum of the History of Culture and Art cf the Uzbek SSR, Samarkand

362. *The Flight of Muzzafar ad-din Sultan Bohadur.* Miniature from the *Fath-Nama* manuscript. 1501—1507. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent

363. Jamal ad-din Jusuf: *Battle at Sea.* Miniature from the manuscript of Navoi's collected works. 1521—1522. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

364. Muhammed Murad Samarkandi: *Qalun Killing Bahram.* Miniature from the *Shah-Nama* manuscript by Abdul Qasim Firdausi. 1556/57. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent. Colour plate

365. Muhammed Murad Samarkandi: *Rendezvous of Rustem and Tahmineh.* Miniature from the *Shah-Nama* manuscript by Abdul Qasim Firdausi. 1556/57. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent. Colour plate

366. Abdullah: *Rendezvous in the Garden.* Miniature from the *Sabhat al-Abrar* manuscript by Jami. 1575. The Demotte Collection, Paris

367. *Portrait of Abdulla Khah.* 1572. The Claude Anais Collection, Paris

368. *Abdulatif Khan Being Murdered.* Miniature from the manuscript *Tarih-i-Abdulkhair Khani.* 1540/41. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent

369. *Alexander the Great Observes How the Crossing over the Syr-Darya is Constructed.* Miniature from the manuscript *Tarih-i-Abdulkhair Khani.* 1540/41. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent. Colour plate

370. Menuchehr: *Chasing a Snow Leopard.* 1575. The Museum of Fine Arts, Boston

371. Mahmud Muzahhib: *An Old Woman Asking Sultan Sanjar os Grace.* Miniature from the manuscript *The Treasury of Misterie* by Nizami. 1537/38. La Bibliothéque Nationale, Paris

372. Muhammad Chagry Mukhassin: *Anushirvan with the Vezir Amongst the Ruins.* Miniature from the manuscript *The Treasury of Misteries* by Nizami. 1545. La Bibliothèque Nationale, Paris. Detail

373. *Zal and Simurgh.* Miniature from the manuscript *Shah-Nama* by Abdul Qasim Firdausi. 1602—1603. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

374. *Timur Riding out Hunting.* Miniature from the manuscript *Zafar-Nama* by Sharaf ad-din Ali Iyezdi. 1628. The Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of the Uzbek SSR, Tashkent. Colour plate

375. Muhammad-Mukim: *Fitneh with a Bull-calf.* Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1669—1671. The Mrs. Chester Beatty Library, London

376. *Majnun in the Village.* Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1648. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

377. Awaz-Muhammad: *Laila with her Wet-nurse.* Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1669—1671. The Mrs. Chester Beatty Library, London

378. *A Scene of Battle.* Miniature from the manuscript *Khamsé* by Nizami. 1648. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad. Colour plate

379. Ringing pendants. Cast-bronze. Bilyar. 11th—12th century. The Museum of the Tatar ASSR, Kazan

380. Plaque. Cast bronze. Biliar. 11th—13th century. The Museum of the Tatar ASSR, Kazan

381. Matrix. Cast bronze. Biliar. 10th—13th century. The Museum of the Tatar SSR, Kazan

382. Matrix. Cast bronze. Biliar. 10th—11th century. The Museum of the Tatar SSR, Kazan

383. Lock. Iron. Biliar. 12th century. The Museum of the Tatar SSR, Kazan

384. Bracelet. Cast bronze. Biliar. 11th—13th century. The Museum of the Tatar SSR, Kazan

385. Cathedral mosque in Bolgary. 13th—14th century. Design

386. Polovets statue. Stone. 12th— early 13th century. The Historical Museum, Moscow

387. Tile from New Saray. 14th century. The Historical Museum, Moscow

388. Glazed plate from New Saray. 14th century. The Hermitage, Leningrad

389. Carved bone plaque for a quiver. 14th century. The Historical Museum, Moscow

390. "Black Chamber" at Bolgary. 14th century

391. Tower of Clemens IV at Stary Karantin in Theodosia. 1348

392. Ruins of the Mangun citadel. 14th—15th century

393. Mausoleum of Ajanykeh Khanum at Chufut-Kaleh. 1437

394. Omer. Summer house and Fruit (or Golden) study in the Khan Palace at Bakchisaray. 18th century

395. Aleviz Novy: "Iron Gate" of the Khan Palace at Bakchisaray. 1503

On the jacket: Sultan Muhammad. *Hunting Scene.* Detail from double miniature from the manuscript *Golden Chain* by Jami. Mid-16th century. The Saltykov-Schedrin Public Library, Leningrad

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Абдаллах ибн Азмад Марагаи **306**

Абдаллах Сейрафи Тебризи **306**

Абд аль-Мумин ибн Шарах-шах **297**

Абд аль-Хайя, Ходжа **359, 360, 424**

Абдул Азиз ибн Шараф ад-Дин **318, 345, 424**

Абдул Джаббар **375**

Абдул Мумин Мухаммед аль-Хойя **304**

Абдулла **380, 386, 425**

Абдулбаги Бакуйи **316**

Абдулгани **318**

Абдуллятиф **318**

Абу аль Майамин Муфаддаль аль Ахлати **292**

Абу-Бекр ибн Ахмад **396**

Аваз-Мухаммед **388, 392, 425**

Авак **262**

Ага Мирек **314**

Азхар Тебризи **316**

Акен, Ханс фон **252, 254, 423**

Алевиз Новый **56, 57, 407, 420, 425**

Алексей **141, 142, 421**

Али **294, 423**

Али Несефи **326**

Али Рза Тебризи **316, 318**

Али-шах **300**

Али Ширвани **318**

Альдегревер, х. **255**

Амвросий **46, 419**

Амиршах **295**

Андреа дель Аква **127**

Андрей **165**

Андрей с Волыни **112**

Андрийчина **147**

Араб-шах **388, 392**

Арчишеци, Симеон **262**

Ахмед ибн Эйюб **297, 298, 424**

Баба-Наккаш **363**

Байер, Михаель **232**

Барбон, Петр **125, 127, 421**

Барма **60**

Безмин, Иван **98**

Бекер, Л. **231, 422**

Береддин Бухари **324**

Берг, Клаус **248**

Берецци, Бартоломеус **202**

Бернардони, Ян Мария **167**

Берында, Павмо **124, 150**

Бехзад Кемал ад-Дин **288, 313, 314, 359, 363, 381, 384, 388, 392**

Билденснидер, Хинрик **247, 253, 423**

Бимгаусен, Соргис **208**

Блок, Вильгельм ван ден **205**

Блоцков, Гануш **128**

Блоцков, Даниэль **128**

Бодекер, Беренд **227**

Боплан, Гилем **127**

Бокша, Повилас **202**

Борисов, Иван **94, 95**

Бородин, Семен **97**

Ботвидаршон, Лафранс **246**

Брусенс, Даниэль **229**

Будный, Симон **179**

Бухвостов, Яков **86, 90, 420**

Варнгардт, Франц **232**

Вассиан **63**

Вежик, Ян **165**

Велиджан Тебризи **316, 318**

Венгрин **151**

Вестервельт, Абрагам ван **206**

Видт, Антон **206**

Винкельман, Герман **232**

Владимир **63**

Владимиров, Иосиф **95**
Вовзак, Иохан **248**
Войкул **157**
Вольт, Бернт **244**
Вощанка, Максим Ярмолинич **180**
Вощанка, Максим Ермолаевич **180**

Гайтан **36**
Гейде, Геннинг фон дер **219**
Гейнеман, Бернт **219**
Гейнтце, Тобиас **230**
Гейстман, Берент **255**
Георгий Зуграв **157**
Гияс ад-Дин Пир-Ахмед Заркуб **312**
Гландорф, Ламберт **246, 253, 423**
Герадас **206**
Гоар **268**
Головей, Христофор **86**
Гольденштедт, Ламберт **230**
Горст, Генрих **130**
Григор **262, 423**
Грязнов, Иван **84**
Гулджаварасшвили, Григол 278

Дамиан **275, 277, 423**
Даниил Черный **38, 40, 42, 44**
Джемал ад-Дин Юсуф **377, 383, 425**
Джехангир **363**
Дементьев, Савва **92**
Джабадари **285**
Джафар ибн Али Тебризи (Байсонкури) **312**
Джугаеци, Акоп **264, 266, 423**
Дионисий **8, 63—70, 74, 420**
Дионисий (иконник XIV в.) **36**
Дионисий Глушицкий **44**
Дмитрий **138, 143, 421**
Досифей **63**
Драгош Коман **157**
Дюрер, Альбрехт **141, 220**

Енгельхарт, Ионас **207**
Ермолин, Василий Дмитриевич **55, 77, 420**

Жальтис, Йокубас **194**
Жданович, Казимир **166**

Зайнуддин Бухари **324**
Зарудный, Иван Петрович **90**
Захарий **36**
Захир Кабир Кази-заде **313**
Зейферт, Мертен **251**
Зенобий, Бернардин **205, 422**
Зиттов, Клавес **244, 248**
Зиттов, Михель **251, 253**

Иван **36, 419**
Иванов, Кондратий **98**
Игнат **168, 170**
Илья **150**
Иоанн (миниатюрист) **36**
Иосиф **36**
Исмаил Ардебили **295**
Италус, Францишкус **208**

Кавам ад-Дин Тебризи **312**
Казанец, Яков **95**
Камал Тебризи **315, 316, 424**
Касим **383**
Капинос, В. **127**
Капочюс, Стяпонас **206**
Касем Али **288, 313**
Касум-бек Тебризи **318**
Касьянович **151**
Кемаль **381**
Керстен **248**
Кир Мануил Евгеник **275, 276, 423**
Конингк, Герт **244**
Константинов, Антип **90**
Конь, Федор **62**
Коня **63**
Кравцов **56**
Красовский, П. **127, 421**

Кульчицкий, Константин **128**
Кульчицкий, Яков **128**
Кунча, Еразм **208**

Лаер, И. ван **198**
Лессер, А. **207**
Линка, Себалд **208**
Лука **177**

Мавляна Захираддин Азхар **363**
Мавляна Мухаммед-Амин **375**
Мавляна Шихабуддин Абдулла **363**
Маковский, Томаш (Томас) **180, 182, 198, 202, 207, 422**
Маляр, Иван **141**
Мамин, Иван **84**
Мамне **279, 423**
Мани **358, 360**
Мансур **363**
Матвеев, Марк **94**
Махмуд Музаххиб **381, 385, 386, 388, 425**
Медоварцов, Михайла **74**
Мейер, Ганс **232**
Мемлинг, Ханс **251**
Менучехр **384, 386, 425**
Микаэл **285**
Микита **206**
Мим Хакан **375**
Минас **265, 266**
Минос **208**
Мир Абдаллах Тебризи **312**
Мир Али Тебризи **306, 312, 424**
Мир Зейналабдин **314**
Мир Мусаввир **314, 316**
Мир Сеид Али **307, 313, 314, 316, 318, 320, 424**
Мирак **208**
Мирза Али **308, 313, 314, 424**
Мирза Барки **388**
Мирза-бек Тебризи **318**
Митрофан **63**
Мнхайло **71**
Михайлов, Иван **92**
Михель **248**
Момик **261, 265**
Монте, Джованни дель **201, 206, 422**
Мркуз, Ованес **265**
Мстиславец, Петр **75, 165, 179, 207, 422**
Мубурак-шах Зарин-калам **306**
Музаффар Али **313, 314**
Мулла Бехзад **388**
Мулла Мир-Мунши **388**
Мумин Мухаммед Зарнишан **318, 319, 424**
Мурад **388**
Мурат **258, 423**
Мухаммед Али **306**
Мухаммед аль-Хайям **359**
Мухаммед-Амин **388, 392**
Мухаммед-Дервиш **388**
Мухаммед-Дервиш ас Самарканди **388**
Мухаммед Заман Тебризи **316, 318, 424**
Мухаммед ибн Махмуд аль-Исфахани **350**
Мухаммед ибн Шуджа ибн Мухаммед аль-Катиб аш-Ширвани **306**
Мухаммед-Муким (Ходжа-Муким) **388, 392, 425**
Мухаммед-Мурад Самарканди **379, 384. 391, 425**
Мухаммед-Салим **391**
Мухаммед-Салих, зодчий **375**
Мухаммед-Салнх **383**
Мухаммед-Чагры Мухассин **381, 386, 388, 425**
Мухаммед-Шариф **388**
Мухаммеди 313, 314, 316, 424
Мышкин **56**

Невежа, А. **75**
Нефедьев, Маруша **75**
Низам **297**
Низовцев **184**
Никитин, Гурий **96**
Николай **36**
Николо Андреа Фленсбургский **204, 207, 422**
Ниматулла ибн Мухаммед аль-Бавваб **296, 297, 423**
Нонгарт, П. **198**
Нотке, Бернт **248—251, 423**

Огурцов, Бажен **86, 90**
Омер **407, 425**
Опизари. Бека **279**
Осипов, Сидор **94, 95**
Останя **71**

Падовано, Мария 202
Паисеин, Иван **94**
Пале, Клемент **247, 253, 423**
Пассер, Арент **242, 246, 253, 254, 423**
Пахолович, Стефан **180**
Пашкевич **184**
Пеленычка, Андрей **148, 421**
Петрахнович-Мороховский, Николай **138, 140, 144, 421**
Петр Евсеевич **170, 172, 421**
Петров, Семен **92**
Петрок Малый **56, 62**
Пир-Ахмед Баги-Шамали **360, 362**
Пир-Сеид-Ахмед Тебризи **363**
Пицак, Саркис **261**
Плеханов, Дмитрий **96**
Посник **60**
Потехин, Павел **83**
Пранцишкус **206**
Прихильный, А. **127**
Прокопий **109**
Прохор с Городца **19, 38, 40**
Пфистер, Ян **128**

Резанец, Степан **95**
Рейнкен **216, 219, 220**
Римлянин, П. **127**
Риссенберг, Симон **256**
Риссенберг, Ханс **250, 255, 256, 423**
Роде, Хермен **248**
Ролове, Маттиас **230**
Рстакес **262, 423**
Рублев, Андрей **8, 19, 38—45, 63, 69—72, 96, 419**
Румешоттель, Иоганн **212**
Руффо, Марко **56**

Савва **285**
Савин, Истома **94, 97, 420**
Савин, Никифор **97**
Савин, Сила **96**
Садиг-бек Афшар **287, 313, 314, 316, 318, 424**
Салтанян, Аствацатур (Салтанов, Богдан) **266**
Сансовино, Андреа **224**
Свиридов **184**
Семен **36**
Семен Высокий Глаголь **71**
Сенькович, Федор **141, 144**
Сеффренс Старший, Николай **228, 229**
Сиауш (Сиявуш-бек) **285, 316**
Синан **405**
Сиявуш-бек (см. Сиауш) **285, 316**
Скамоцци **127**
Скорина, Франциск (Георгий) **8, 178—180, 207, 422**
Солари, Пьетро Антонио **56**
Спиновскис, Теофиль 202
Спиридон **208**
Станчу **157**
Стефановский, В. **136**
Струков, Д. **184**
Султан Али-Мешхеди **388**
Султан Мухаммед **7, 8, 310—316, 320, 424**

Тавкарашвили. Мамука **284, 423**
Тадж ад-Дин **297**
Татеваци **264, 266**
Теодор **160**
Тимофей **63**
Тома из Сучавы **157**
Таронаци, Торос **261—263, 423**
Трухменский, Афанасий **98—100, 420**
Тяпинский, Василий **179**

Уннау, Ганс **230**
Уншерфт, Фридрих **202**
Ушаков, Ларион **90**
Ушаков, Симон **95, 97—100, 420**

Фабулатор **246**
Фархад **388**
Фахри-Али **324**
Федор из Львова **141**
Федоров, Иван **73, 75, 124, 149, 165**
Федуско из Самбора **141, 420**
Феодосий **63, 64, 70, 71, 74, 145, 421**
Феофан Грек **12, 14—20, 38, 40, 419**
Фердинандас **206**
Феска **168, 170**
Филатьев, Иван **95**
Филатьев, Тихон **98**
Фомин, Иван **48, 50, 419**
Фиораванти, Аристотель **55, 56, 419**
Фрезе, Йорис **223**
Фрязин, Бон **56**

Хассе, Марквард **245, 248, 423**
Хейде, Хеннинг фон дер **248**
Хейнце, Тобиас **256**
Хизанеци, Саак **258, 423**
Ходжа абд аль-Хайя **359, 360**
Ходжа Геда **388**
Ходжа Муким **388**
Ходжа-Хасан **351**

Церун **262**
Цинни, Джованни **202**

Чесек, Себастиан **130**
Чирин, Прокопий **97**
Чоголков, Михаил **90**

Шамс-абд аль-Вахаб **351**
Шамсуддин Бухари **324**
Шарутин, Трефил **90**
Шах-кулу **313, 318**
Шах Махмуд Нишапури **313**
Шах-Музаффар **359, 363**
Шахензи **299, 300, 424**
Шейх Баха ад-Дин **297**
Шейх-заде **313**
Шейх ибн Мухаммед аль-Тугрази **343**
Шмаков, Андрей **84**
Шольц, Гануш **128**
Шренк **207**

Эверс Младший, Антоний **230**

Юсуф ибн Ахмед **318**

Яков **71**
Якушко **71**
Ярец **63**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ *О. И. Сопоцинский* 5

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ
О. И. Сопоцинский (искусство XIV—XVI вв.) 9
Н. Н. Банковский (искусство XVII в.) 80

ИСКУССТВО УКРАИНЫ
Г. Н. Логвин (искусство XIII—XV вв., архитектура XVI—XVII вв.), *Л. С. Миляева* (живопись, скульптура, графика XVI—XVII вв.) 101

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ
К. Д. Роднин 153

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ
М. С. Кацер 165

ИСКУССТВО ЛИТВЫ
Т. П. Адомонис 185

ИСКУССТВО ЛАТВИИ
Я. А. Пуят (искусство XIII—XVI вв.), *Р. К. Бем* и *Ю. У. Скулме* (искусство конца XVI—XVII вв.), *И. Н. Лансцманис* (прикладное искусство XIII—XVII вв.) . . . .

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ
Л. Ю. Генс (архитектура), *М. А. Лумисте* (живопись, скульптура, графика, прикладное искусство) 233

ИСКУССТВО АРМЕНИИ
О. Х. Халпахчьян (архитектура), *Р. Г. Дрампян* (живопись, скульптура), *С. С. Давтян* (прикладное искусство) 257

ИСКУССТВО ГРУЗИИ
В. В. Беридзе (архитектура), *Т. Б. Вирсаладзе* (монументальная живопись), *Р. О. Шмерлинг* и *Ю. Д. Хускивадзе* (миниатюра), *С. В. Барнавели*, *З. П. Майсурадзе* и *В. В. Беридзе* (прикладное искусство), *Р. И. Кениа* (чеканка) 269

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА
Л. С. Бретаницкий (архитектура), *К. Д. Керимов* (миниатюра), *А. Ю. Казиев* (каллиграфия и оформление рукописей), *Н. Н. Наджафова* (прикладное искусство) 287

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА
Г. А. Пугаченкова (искусство XIV—XV вв.), *Л. Ю. Маньковская* (архитектура XVI—XVII вв.), *В. Г. Долинская* (миниатюра и прикладное искусство XVI—XVII вв.) 321

ИСКУССТВО ВОЛЖСКОЙ БОЛГАРИИ
Д. К. Валеева 395

ИСКУССТВО КОЧЕВНИКОВ И ЗОЛОТОЙ ОРДЫ
Г. А. Федоров-Давыдов 399

ИСКУССТВО КРЫМА
Б. В. Веймарн 403

ПРИМЕЧАНИЯ 408
SUMMARY 410
БИБЛИОГРАФИЯ 412
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 419
LIST OF ILLUSTRATIONS 426
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ 433

CONTENTS

INTRODUCTION *by O. Sopotsinsky* 5

THE ART OF EARLY RUSSIA *by O. Sopotsinsky* (The art of the 14th—16th centuries) and *N. Bankovsky* (The art of the 17th century) 9

THE ART OF THE UKRAINE *by G. Logvin* (The art of the 13th—15th centuries; architecture of the 16th—17th centuries) and *L. Miliayeva* (Painting, sculpture, graphic art in the 16th—17th centuries) 101

THE ART OF MOLDAVIA *by K. Rodnin* 153

THE ART OF BYELORUSSIA *by M. Katser* 165

THE ART OF LITHUANIA *by T. Adomonis* 185

THE ART OF LATVIA *by J. Pujats* (The art of the 13th—16th centuries), *R. Bems* and *J. Skulme* (The art of the late 16th—17th centuries), *I. Landsmanis* (The applied arts of the 13th—17th centuries) 209

THE ART OF ESTONIA *by L. Gens* (Architecture) and *M. Lumiste* (Painting, sculpture, graphic and applied arts) 233

THE ART OF ARMENIA *by O. Khalpakhchyan* (Architecture), *R. Drampian* (Painting, sculpture) and *S. Davtian* (The applied arts) 257

THE ART OF GEORGIA *by V. Beridze* (Architecture), *T. Virsaladze* (Monumental painting), *R. Shmerling* and *Yu. Khuskivadze* (Miniature), *S. Barnaveli, Z. Maisuradze* and *V. Beridze* (The applied arts), *R. Kenia* (Chasing on metal) 269

THE ART OF AZERBAIJAN *by L. Bretanitsky* (Architecture), *K. Kerimov* (Miniature), *A. Kaziyev* (The applied arts) and *N. Nadjafova* (Ceramics) 287

THE ART OF CENTRAL ASIA AND KAZAKHSTAN *by G. Pugachenkova* (The art of the 14th—15th centuries), *L. Mankovskaya* (Architecture of the 16th—17th centuries) and *V. Dolinskaya* (Miniature and the applied arts in the 16th—17th centuries) 321

THE ART OF THE VOLGA BULGARIA *by D. Valeyeva* 395

THE ART OF THE NOMADS AND THE GOLDEN HORDE *by G. Fiodorov-Davydov* 399

THE ART OF THE CRIMEA *by B. Veimarn* 403

NOTES 408

SUMMARY (in English) 410

BIBLIOGRAPHY 412

LIST OF ILLUSTRATIONS 419

LIST OF ILLUSTRATIONS (in English) 426

NAME INDEX OF ARCHITECTS, PAINTERS, SCULPTORS AND MASTERS OF APPLIED ARTS MENTIONED IN THE TEXT 433

3 С2
И 90

8-1-2
Подп. изд.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 3

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1974
МОСКВА, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

РЕДАКТОР Т. САВИЦКАЯ

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР М. ТОРЧИНСКАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А. ТОКЕР

КОРРЕКТОР Л. ЖАРКОВСКАЯ

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. ЕВМЕНОВА

ТРАВИЛЬЩИКИ Г. АРИНУШКИН, А. ГАГАЕВ,
Е. ПАВЛОВ, В. СОЛОВЬЕВ

ПЕЧАТНИКИ Н. МОЛОТКОВ, В. ЖУРБА,
И. ГОРОХОВ, Н. ГОРЕЛОВ,
Н. АКЕЛИН, В. ШЕВЧУК

СДАНО В НАБОР 9/I 1974 Г. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 18/IX 1974 Г.
А-08887. ФОРМАТ БУМАГИ 60×108/8. 55,0 П.Л. 62,48 УЧ.ИЗД.Л.
ИЗД. №2-442. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 Г. ТИРАЖ 15 000
ЗАК. 1073. ЦЕНА 8 р. 61 к.

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ
ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ,
МОСКВА М-54, ВАЛОВАЯ, 28

Поправка: в части тиража на странице 284 клише ошибочно перевернуто.

In the art history of the peoples living on the territory of the USSR the 14th—17th centuries were period when medieaval art, having reached the mature and late stages of its development, began to acquire features peculiar to the culture of the new time. The national character of art became more pronounced. Many outstanding works marked by high artistry and inspired by the humanitarian ideal of the epoch appeared in Rus and the Ukraine, in Moldavia, Byelorussia, Estonia, Latvia, Lithuania, Transcaucasia, Central Asia and Kazakhstan. The best creations of Andrey Rubliov, Theophanes the Greek, Sultan Muhammed and other celebrated painters, architects and artisans have become recognized treasures of world art.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

3

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР XIV–XVII ВЕКОВ

В истории искусства народов, населяющих территорию нашей страны, XIV—XVII века являются периодом зрелого и позднего средневековья, когда в недрах этого искусства постепенно накапливаются черты, предвосхищающие культуру нового времени, и одновременно выявляются национальные особенности. В это время на Руси и Украине, в Молдавии, Белоруссии, Эстонии, Латвии, Литве, Закавказье, Средней Азии и Казахстане создаются выдающиеся произведения искусства. Многие из них, выразившие гуманистические идеалы эпохи и отмеченные художественным совершенством — творения Андрея Рублева, Феофана Грека, Султан Мухаммеда и других замечательных художников, зодчих, мастеров прикладного искусства,— вошли в сокровищницу мировой культуры.